БАХТИН

ПОД МАСКОЙ



АЛКОНОСТ



МАСКА ЧЕТВЕРТАЯ

М.М. БАХТИН

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

М. М. БАХТИН. Проблемы творчества Достоевского. «Алконост», 1994.

Серия «Бахтин под маской» выходит под общей редакцией И. Пешкова.

Художник И. Смирнова.

ISBN 5-85483-005-1

Эта книга не нуждается в комментарии-переводе с апокрифического на аутентичный, бахтинский. Эта книга — сама комментарий, ключ: во-первых, к предыдущим трем работам дружески-бахтинской серии, а во-вторых... Каждый открывает то, что может и хочет, изобретает свою речь, находит свой голос.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга ограничивается лишь теоретическими проблемами творчества Достоевского. Все исторические проблемы мы должны были исключить. Это не значит, однако, что такой способ рассмотрения мы считаем методологически правильным и нормальным. Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически. Между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению должна быть непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность. Но таков методологический идеал. На практике он не всегда осуществим. Здесь чисто технические соображения заставляют иногда абстрактно выделять теоретическую, синхроническую проблему и разрабатывать ее самостоятельно. Так поступили и мы. Но историческая точка зрения все время учитывалась нами; более того, она служила тем фоном, на котором мы воспринимали каждое разбираемое нами явление. Но фон этот не вошел в книгу.

Но и теоретические проблемы в пределах настоящей книги лишь поставлены. Правда, мы пытались наметить их решения, но все же не чувствуем за собою права назвать нашу книгу иначе как «Проблемы творчества Достоевского».

В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок и преломлять их под определенным углом.

Творчество Достоевского до настоящего времени было объектом узко-идеологического подхода и освещения. Интересовались больше тою идеологией, которая нашла свое непосредственное выражение в провозглашениях Достоевского (точнее, его героев). Та же идеология, которая определила его художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узко-формалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм, ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию, — его революционное новаторство в области романа как художественной формы.

В первой части нашей книги мы даем общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский. Во второй части мы детализуем наш тезис на конкретных анализах слова и его художественно-социальных функций в произведениях Достоевского.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО

(Постановка проблемы)

Глава I

ОСНОВНАЯ ОСОБЕННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО И ЕЕ ОСВЕЩЕНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

При обозрении обширной литературы о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого Инквизитора и др. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философем, представленных его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос самого Достоевского для одних сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими. С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доразвить до законченной системы. Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологемы, а не как объект завершающего художественного ви́дения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная интенциональность слов героя размыкает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова.

Совершенно справедливо отмечает эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, — говорит он, — легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого Инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями» [1].

[1] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина, изд. «Мысль». Л. — М. 1924 г., стр. 71.

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя объяснить одною только методологическою беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, она отвечает обычной установке воспринимающих произведения Достоевского, а эта установка, в свою очередь, хотя далеко не адекватно, схватывает самую существенную структурную особенность этих художественных произведений.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основною особенностью романов Достоевского. Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно *множественность равноправных сознаний с их мирами* сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника *не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова.* Слово героя, поэтому, вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, *чужое* сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания.

Достоевский — творец *полифонического романа.* Он создал существенно новый романный жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа, а не голос его героя. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев.

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают объективность, опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, созидающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается сюжетно-прагматическому истолкованию.

Далее, и самая установка рассказа — все равно дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев — должна быть совершенно иной, чем в романах монологического типа. Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру: миру полноправных субъектов, а не объектов. Сказовое, изобразительное и осведомительное слово должны выработать какое-то новое отношение к своему предмету.

Таким образом все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского в основном монологического (или гомофонического) романа[1].

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского должен представляться хаосом, а построение его романов — чудовищным конгломератом чужероднейших материалов и несовместимейших принципов оформления. Только в свете формулированного нами

[1] Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того, чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского — пусть такое определение своеобразия до широких исторических изысканий будет носить только предварительный и ориентировочный характер. Без такой предварительной ориентировки исторические исследования вырождаются в бессвязный ряд случайных сопоставлений.

основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе о нем. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из новых работ о нем, русских и иностранных, мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые ближе всего подошли к основной особенности Достоевского, как мы ее понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и правомерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих в литературе точек зрения на творчество Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.

Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосредственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, т. е. воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, порабощенные самою содержательною стороною идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя существенную множественность неслиянных сознаний, которая как раз и входила в творческий замысел художника. Другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию, превращали полноценные сознания героев в объектно воспринятые опредмеченные психики и воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического реалистического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятный объективный мир, коррелятивный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объективно безучастный психологический или психопатологиче-

ский анализ их одинаково не способны проникнуть в чисто художественную архитектонику произведений Достоевского. Увлеченность одних не способна на объективное, подлинно реалистическое видение мира чужих сознаний, реализм других «мелко плавает». Вполне понятно, что как теми, так и другими чисто художественные проблемы или вовсе обходятся или трактуются лишь случайно и поверхностно.

Путь философской монологизации — основной путь критической литературы о Достоевском. По этому пути шли Розанов, Волынский, Мережковский, Шестов и др. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылущивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд или противоставлялись друг другу как не снимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика, действительно, наличны в мире Достоевского. Мысль его героев, действительно, диалектична и иногда антиномична. Но все логические связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд — лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание, в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности его художе-

ственного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

Это осознание начинается там, где делаются попытки более объективного подхода к творчеству Достоевского, притом не только к идеям самим по себе, а и к произведениям как художественным целым.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов[1] — правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» — «ты еси» — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире[2].

Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта, является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа и притом преимущественно негативное; ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого — «ты еси». Утверждение (и не утверждение) чужого «я» героем — тема произведений Достоевского.

Но эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и, действительно, неоднократно трактуется в нем. Как этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа.

Иванов, к сожалению, не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого — романа. Ведь только в этой форме, в форме принци-

---

[1] См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге «Борозды и межи». Изд. «Мусагет». М. 1916 г.

[2] См. указанную книгу, стр. 33, 34.

па конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения, он существенен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных литературных произведений.

Но этого Вячеслав Иванов не сделал. В главе, посвященной «принципу формы», несмотря на ряд ценнейших наблюдений, он все же воспринимает роман Достоевского в пределах монологического типа. Радикальный художественный переворот, совершенный Достоевским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам глубоко неверным [1]. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, т. е. включил его в монологически формулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира [2]. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского [3]. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась не вскрытой.

Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов [4]. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

---

[1] В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова.

[2] В. Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку; от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.

[3] Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского — размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку. См. стр. 39, 40.

[4] См. его статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы» под ред. Долинина. Сб. I. изд. «Мысль», 1922 г.

«Первый этический тезис Достоевского, — говорит Аскольдов, — есть нечто на первый взгляд наиболее формальное и, однако, в известном смысле наиболее важное. «Будь личностью» — говорит он нам всеми своими оценками и симпатиями»[1]. Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды.

Таков, следовательно, принцип этического мировоззрения автора. От этого мировоззрения Аскольдов непосредственно переходит к содержанию романов Достоевского и показывает, как и благодаря чему герои Достоевского в ж и з н и становятся личностями и проявляют себя как такие. Так, личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего — во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда «скандал» — это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности — играет громадную роль в произведениях Достоевского[2]. Более глубоким обнаружением пафоса личности в жизни является, по Аскольдову, преступление. «Преступление в романах Достоевского, — говорит он, — это жизненная постановка религиозно-этической проблемы. Наказание — это форма ее разрешения. Поэтому то и другое представляет основную тему творчества Достоевского...»[3].

Дело, таким образом, все время идет о способах обнаружения личности в самой жизни, а не о способах ее художественного ви́дения и изображения в условиях определенной художественной конструкции — романа. Кроме того, и самое взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора — таков типичный путь монологического романа романтического типа. Но менее всего это путь Достоевского.

«Достоевский, — говорит Аскольдов, — всеми своими художественными симпатиями и оценками провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же некоторую равную ценность именно в качестве

---

[1] См. статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долинина. Сб. I. Изд. «Мысль», 1992 г., стр. 12.

[2] См. там же, стр. 15.

[3] См. там же, стр. 2.

личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей среды»[1].

Такого рода провозглашение делал романтический роман, знавший сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода. Именно романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности (если принять этот термин Аскольдова) и многих неслиянных личностей, объединенных в единстве события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, отмеченная Аскольдовым, достигнута определенными художественными средствами: это прежде всего — свобода и самостоятельность их в самой структуре романа по отношению к автору, точнее — по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям. Это не значит, конечно, что герой выпадает из авторского замысла. Нет, эта самостоятельность и свобода его как раз и входят в авторский замысел. Этот замысел как бы предопределяет героя к свободе (относительной, конечно) и как такого вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличность в ее составе иррациональных или трансфинитных величин. Эта новая постановка героя достигается не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всею совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологическую проповедь и этим низводит героев до простых

[1] Там же, стр. 9.

парадигм этой проповеди. Аскольдов правильно понял, что основное у Достоевского — совершенно новое ви́дение и изображение внутреннего человека, а следовательно и связующего внутренних людей события, но перенес свое объяснение этого в плоскость мировоззрения автора и в плоскость психологии героев.

Позднейшая статья Аскольдова «Психология характеров у Достоевского» [1] также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного ви́дения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента по-прежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула Иванова — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова — «будь личностью». Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность, кроме того она более соответствует внутренне-диалогическому подходу Достоевского к изображаемому сознанию героя, между тем как формула Аскольдова монологичнее и переносит центр тяжести в осуществление собственной личности, что в плане художественного творчества — если бы постулат Достоевского был действительно таков — привело бы к субъективному романтическому типу построения романа.

С другой стороны — со стороны самого художественного построения романов Достоевского — подходит к той же основной особенности его Леонид Гроссман. Для Л. Гроссмана Достоевский прежде всего создатель нового своеобразнейшего вида романа. «Думается, — говорит он, — что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа приходится признать, что главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа» [2].

Основную особенность поэтики Достоевского Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным каноном, в соединении разнороднейших

---

[1] Во II сборнике «Достоевский. Статьи и материалы». 1924 г.
[2] См. Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. Государств. акад. художеств. наук. Москва. 1925 г. Стр. 165.

и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, — говорит он, — основной принцип его романической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсация бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»[1].

Это великолепная описательная характеристика романной композиции Достоевского, но выводы из нее не сделаны, а те, какие сделаны, — неправильны.

В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Гроссман. Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кино-роман. Единст-

[1] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. Госуд. акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 175.

во же философского замысла само по себе как такое не может служить последнею основой художественного единства.

Совершенно неправильно утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского принимает «глубокий отпечаток его личного стиля и тона». Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же «эпопеи флоберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман как «Бювар и Пекюшэ», например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания. Единство же романа Достоевского н а д личным стилем и н а д личным тоном, как их понимает роман до Достоевского. С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского м н о г о с т и л е н или бесстилен, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского м н о г о а к ц е н т е н и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был бы развернут в едином мире, коррелятивном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена, и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий, или лакейская частушка рядом с шиллеровским дифирамбом радости»[1].

На самом деле несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в нескольких полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа. Мир частушки сочетается с миром шиллеровского дифирамба, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разномирности материал до конца

[1] Слова Гроссмана. Поэтика Достоевского. Госуд. акад. худож. наук, М. 1925 г., стр. 178.

может развить свое своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизируя его.

В другой работе Гроссман ближе подходит именно к этой многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь Достоевского»[1] он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Формы беседы или спора, — говорит он здесь, — где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»[2].

Этот диалогизм Гроссман склонен объяснять непреодоленным до конца противоречием в мировоззрении Достоевского. В его сознании рано столкнулись две могучие силы — гуманистический скепсис и вера — и ведут непрерывную борьбу за преобладание в его мировоззрении.[3].

Можно не согласиться с этим объяснением, по существу выходящим за пределы объективно наличного материала, но самый факт множественности (в данном случае двойственности) неслиянных сознаний указан верно. Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него, действительно, становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса. Введенное в системно-монологический контекст, оно перестает быть тем, что оно есть.

Если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского — соединение чужероднейших и несовместимейших материалов — с множественностью не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского — к полифонии.

Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского как формы драматической, и всякой диалогизации как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог,

---

[1] См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского, Изд. Брокгауз-Ефрон. Л. 1924 г.

[2] См. там же, стр. 10.

[3] См. там же, стр. 17.

ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизированный диалог в повествовательных формах всегда обрамлен прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственно словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многопланным; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира[1]. Концепция драматического действия разрешающего все диалогические противостояния, — чисто монологическая. Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль[2].

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями[3]. Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальные, и самое построение мистерии не позволяет содержательно развернуться множественности сознаний с их мирами. Здесь с самого начала все предрешено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости[4].

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, т. е. о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как мы сказали, монологично; роман Достоев-

[1] Та гетерогенность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто немыслима.

[2] Поэтому-то и неверна формула Иванова — «роман-трагедия».

[3] См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Изд. Брокгауз-Ефрон. Л. 1924 г., стр. 10.

[4] К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемою диалога у Достоевского.

ского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно) делает, следовательно, и созерцающего участником. Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего монологически объемлющего сознания, наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным[1]. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом не слабость автора, а его величайшая сила. Этим завоевывается новая авторскя позиция, лежащая выше монологической позиции.

На множественность одинаково авторитетных идеологических позиций и на крайнюю гетерогенность материала указывает как на основную особенность романов Достоевского и Отто Каус в своей книге «Dostoewski und sein Schicksal». Ни один автор, по Каусу, не сосредоточивал на себе столько противоречивейших и взаимно исключающих друг друга понятий, суждений и оценок, как Достоевский; но самое поразительное то, что произведения Достоевского как будто бы оправдывают все эти противоречивейшие точки зрения: каждая из них, действительно, находит себе опору в романах Достоевского.

Вот как характеризует Каус эту исключительную многосторонность и многопланность Достоевского: «Dostoewski ist ein Hausherr, der die buntesten Gäste verträgt und eine noch so wild zusammengewürfelte Gesellschaft gleichzeitig in Spannung zu halten vermag. Wir können dem altmodischen Realisten die Bewunderung für den Schilderer der Katorga, den Sänger der Petersburger Strassen und Plätze und der tyranischen Wirklichkeiten nicht verwehren und dem Mystiker nicht verdenken, dass er die Gesellschaft Aljoschas, Iwan Karamasoffs — dem der leibhaftige Teufel in die Stube steigt, — des Fürsten Myschkin aufsucht. Utopisten aller Schattirungen müssen an den Träumen des «lächerlichen Menschen», Werssiloffs oder Stawrogins ihre helle Freude haben und religiöse Ge-

[1] Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

müter sich am Kampf um Gott erbauen, den Sünder und Heilige in diesen Romanen führen. Gesundheit und Kraft, radikalster Pessimismus und glühendster Erlösungsglaube, Lebensdurst und Todessehnsucht ringen in unentschiedenen Kampfe, Gewalt und Güte, Hochmut und aufopferende Demut, eine unübersehbare Lebensfülle, plastisch geschlossen in jedem Teile. Es braucht niemand seiner kritischen Gewissenhaftigkeit besondere Gewalt anzutun, um das letzte Wort des Dichters nach seinem Herzen zu deuten. Dostoewski ist so vielseitig und unberechenbar in seinen Eingebungen, sein Werk von Kräften und Absichten gespeist, die unüberbrückbare Gegensätze zu trennen scheinen» [1].

Как же объясняет Каус особенность Достоевского? Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы — социальные, культурные и идеологические, которые сталкиваются в творчестве Достоевского, раньше довлели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут довлеть себе. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всею ясностью. В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успокоиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского. «Die grosse Wirkung Dostoewski in unserer Zeit und alle Unklarheiten und Unbestimmtheiten dieser Wirkung erklären sich in diesem Grundzug seines Wesens und können auch bloss darin eine Rechtfertigung finden: Dostoewski ist der entschiedenste, konsequenteste, unerbittlichste Dichter des

[1] См. указанную книгу, стр. 36.

kapitalistischen Menschen. Sein Werk ist nicht die Totenklage, sondern das Wiegenlied unserer, der moderner von Gluthauch des Kapitalismus gezeugten Welt»[1].

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно, полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпосылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа.

Но объяснения Кауса оставляют самый объяснимый факт нераскрытым. Ведь дух капитализма здесь дан на языке искусства и в частности на языке особой разновидности романного жанра. Ведь прежде всего необходимо раскрыть конструктивные особенности этого многопланного романа, лишенного привычного монологического единства. Эту задачу Каус не разрешает. Верно указав самый факт многопланности и смысловой многоголосости, он переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности. Достоинство Кауса в том, что он воздерживается от монологизации этого мира, воздерживается от какой бы то ни было попытки объединения и примирения заключенных в нем противоречий; он принимает его многопланность и противоречивость как существенный момент самой конструкции и самого творческого замысла.

К другому моменту той же основной особенности Достоевского подошел В. Комарович в работе «Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство»[2]. Анализируя этот роман, он вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. «Выхватывая... клочки дейст-

---

[1] См. Otto Kaus. Dostoewski und sein Schicksal. Стр. 63.

[2] «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина. Изд. «Мысль», Л. — М. 1924 г.

вительности, доводя «эмпиризм» их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыться радостным узнанием этой действительности (как Флобер или Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»[1].

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено; но вырванные куски действительности вовсе не непосредственно сочетаются в единстве романа: эти куски довлеют целостному кругозору того или иного героя, осмыслены в плане одного или другого сознания. Если бы эти клоки действительности, лишенные прагматических связей, сочетались непосредственно, как эмоционально-лирически или символически созвучные, в единстве одного монологического кругозора, то перед нами был бы мир романтика, например, мир Гофмана, но вовсе не мир Достоевского.

Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги. Под влиянием монологистической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского. Такое уподобление — если оно верно — ведет к более обобщенному определению самого начала единства.

Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом «я», — закон целесообразной активности. В романе же «Подросток» этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: «любовь—ненависть» Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно

[1] «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина. Изд. «Мысль», Л. — М. 1924 г., стр. 48,

этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта»[1].

Основная ошибка Комаровича заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства событий, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и как такие сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уже говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных воль, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль, воля к событию.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман «Подросток» оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, т. е. сочетаются по лирическому принципу.

Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин «полифонический роман», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина.

Адекватнее всех основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей работе «Идеологический роман Достоевского»[2].

---

[1] См. там же, стр. 68.

[2] См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. А. С. Долинина. Изд. «Мысль». Л. — М. 1924 г.

Энгельгардт исходит из социалистического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского — оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он беззащитен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бытии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, всевластно определяющей и уродующей его сознание и его жизнь. Идея ведет самостоятельную жизнь в сознании героя: живет собственно не он, — живет идея, и романист дает не жизнеописание героя, а жизнеописание идеи в нем; историк «случайного племени» становится «историографом идеи». Доминантой образной характеристики героя является, поэтому, владеющая им идея вместо биографической доминанты обычного типа (как, например, у Толстого и у Тургенева). Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского как «романа идеологического». Но это, однако, не обыкновенный идейный роман, роман с идеей. «Достоевский, — говорит Энгельгардт, — изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но романы об идее. Подобно тому, как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван идеологическим. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова: он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея» [1].

Идея как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев приводит к распадению романного мира

[1] См. его статью «Идеологический роман Достоевского» в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долинина. Сб. II. Изд. «Мысль». 1924 г., стр. 91.

на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями. Многопланность романа Достоевского со всею отчетливостью вскрыта Б. М. Энгельгардтом: «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру. Подобно тому, как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской, ни деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зависимости от того, в каком плане созерцается все это действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах» [1].

В зависимости от характера идеи, управляющей сознанием и жизнью героя, Энгельгардт различает три плана, в которых может протекать действие романа. Первый план — это «среда». Здесь господствует механическая необходимость; здесь нет свободы, каждый акт жизненной воли является здесь естественным продуктом внешних условий. Второй план — «почва». Это — органическая система развивающегося народного духа. Наконец, третий план — «земля».

«Третье понятие: «земля» — одно из самых глубоких, какие мы только находим о Достоевского, — говорит об этом плане Энгельгардт. — Это та земля, которая от детей не рознится, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов, все — вся природа, и люди, и звери, и птицы, — тот прекрасный сад, который взрастил господь, взяв семена из миров иных и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной сво-

[1] Там же, стр. 94.

боды... Это третье царство, — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья»[1].

Таковы, по Энгельгардту, планы романа. Каждый элемент действительности (внешнего мира), каждое переживание и каждое действие непременно входят в один из этих трех планов. Основные темы романов Достоевского Энгельгардт также располагает по этим планам[2].

Как же связаны эти планы в единство романа? Каковы принципы их сочетания друг с другом?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, отдельные этапы диалектического развития духа. «В этом смысле, — говорит он, — они образуют единый путь, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И не трудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»[3].

Такова концепция Энгельгардта. Она впервые отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, впервые пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в его целом.

Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Достоевского. Идея здесь, действительно, не принцип изображения (как во всяком романе), не лейтмотив изображения и не вывод из него (как в идейном, философском романе), а предмет изображения. Принципом видения и понимания мира, его оформления в аспекте данной идеи, она является лишь для героев[4], но не для самого автора — Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены

[1] Там же, стр. 94.

[2] Темы первого плана: 1) тема русского сверхчеловека («Преступление и наказание»), 2) тема русского Фауста (Иван Карамазов) и т. д. Темы второго плана: 1) тема «Идиота», 2) тема страсти в плену у чувственного «я» (Ставрогин) и т. д. Тема третьего плана: тема русского праведника (Зосима, Алеша). См. там же, стр. 98 и дальше.

[3] См. сборник «Достоевский, статьи и матер.» под ред. Долинина. Сб. II. Изд. «Мысль». 1924 г., стр. 96.

[4] Для Ивана Карамазова как для автора «Философской поэмы» идея является и принципом изображения мира, но в потенции каждый из героев Достоевского — автор.

как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически-высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средою», — все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша. Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, т. е. принципами самого автора как художника. Ведь в противном случае получился бы обычный философско-идейный роман. Иерархический акцент, лежащий на этих идеях, не превращает роман Достоевского в обычный монологический роман, в своей последней основе всегда одноакцентный. С точки зрения художественного построения романа, эти идеи только равноправные участники его действия рядом с идеями Раскольникова, Ивана Карамазова и др. Более того, тон в построении целого, как будто, задают именно такие герои, как Раскольников и Иван Карамазов; поэтому-то так резко выделяются в романах Достоевского житийные тона в речах Хромоножки, в рассказах и речах странника Макара Долгорукова и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир совпадал бы с планом земли, то романы были бы построены в соответствующем этому плану житийном стиле.

Итак, ни одна из идей героев — ни героев «отрицательных», ни «положительных» — не становится принципом авторского изображения и не конституирует романного мира в его целом. Это и ставит нас перед вопросом: как же объединяются миры героев с лежащими в их основе идеями в мир автора, в мир романа в его целом? На этот вопрос Энгельгардт дает неверный ответ; точнее, этот вопрос он обходит, отвечая в сущности на совсем другой вопрос.

В самом деле, взаимоотношения миров или планов романа — по Энгельгардту: среды, почвы и земли — в самом романе вовсе не даны как звенья единого диалектического ряда, как этапы пути становления единого духа. Ведь если бы, действительно, идеи в каждом отдельном романе — планы же романа определяются лежащими в их основе идеями — располагались бы как звенья единого диалектического ряда, то каждый роман являлся бы законченной философемой, построенной по диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектической), в худшем — философия в форме романа. По-

следнее звено диалектического ряда неизбежно оказалось бы авторским синтезом, снимающим предшествующие звенья как абстрактные и вполне преодоленные.

На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна) [1]. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа, связанная, правда, с идейной эволюцией, но нерастворимая в ней. О диалектическом становлении духа, проходящем через этапы среды, почвы и земли, можно гадать лишь за пределами художественного творчества Достоевского. Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа.

Энгельгардт, в конце концов, так же, как и его предшественники монологизуют мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегелиански понятый единый диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвесть множественность неслиянных сознаний. В этом смыс-

[1] Единственный замысел биографического романа у Достоевского, — «Житие великого грешника», — долженствовавшего изображать историю становления сознания, остался невыполненным, точнее, в процессе своего выполнения распался на ряд полифонических романов. См. Комарович «Ненаписанная поэма Достоевского» в I сб. «Достоевский. Статьи и материалы», 1922 г.

ле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ — в стиле самого Достоевского, точнее — его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.

Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа. Решенная романом художественная задача по существу независима от того вторично-идеологического преломления, которым она, может быть, сопровождалась в сознании Достоевского. Конкретные художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и «гегелевский дух» и «церковь» одинаково уводят от этой прямой задачи.

Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. Если бы многопланность и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни, как многопланность и противоречивость духа — своего и чужого, — то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа, действительно, отвечающий гегелианской концепции. Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире. В этом социальном мире планы были не этапами, а станами, противоречивые отношения между ними — не путем личности, восходящим или нисходящим, а состоянием общества. Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи.

Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был субъективно причастен этой противоречивой многопланности своего времени, он менял станы, переходил из одного в другой, и в этом отношении сосуществовавшие в объективной социальной жизни планы для него были этапами его жизненного пути и его духовного становления. Этот личный опыт был глубок, но Достоевский не дал ему не-

посредственного монологического выражения в своем творчестве. Этот опыт лишь помог ему глубже понять сосуществующие экстенсивно развернутые противоречия, противоречия между людьми, а не между идеями в одном сознании. Таким образом объективные противоречия эпохи определили творчество Достоевского не в плоскости их личного изживания в истории его духа, а в плоскости их объективного видения, как сосуществующих одновременно сил (правда, видения, углубленного личным переживанием).

Здесь мы подходим к одной очень важной особенности творческого вúдения Достоевского, особенности или совершенно не понятой, или недооцененной в литературе о нем. Недооценка этой особенности привела к сложным выводам и Энгельгардта. Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме[1]. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гёте, органически тяготеет к становящемуся ряду. Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего; вследствие этого ничто не располагалось для него в одной экстенсивной плоскости. Такова, во всяком случае, была основная тенденция его видения и понимания мира[2].

Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него — помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента.

Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы

[1] Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

[2] Об этой особенности Гёте см. в книге Зиммеля «Гёте» (русский перевод в изд. «Академия» 1928 г.) и у Gundolf'а «Goethe» (1916 г.).

развития одного человека он драматизует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter-ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, т. е. сосредоточить в одном миге возможно большее качественное многообразие. Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени.

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как «раньше» или как «позже», что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности[1]. Поэтому в романе Достоевского нет причинности,

[1] Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова, — это особенность его художественного восприятия мира: только в категории сосуществования он умел его видеть и изображать. Но, конечно, эта особенность должна была отразиться и на его отвлеченном мировоззрении. И в нем мы замечаем аналогичные явления: в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий. Он постоянно полемизирует, и полемизирует с какой-то органической враждебностью, с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась (например, в адвокатских оправданиях средой); он почти никогда не апеллирует к истории как таковой, и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности; и это объясняется не только его положением журналиста, требующим трактовки всего в разрезе современности; напротив, мы думаем, что пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа как живого отражения противоречивой социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно развертывается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняется именно основною особенностью его художественного видения[1]. Наконец, в плане отвлеченного мировоззрения эта особенность проявилась в эсхатологизме Достоевского — политическом и религиозном, в его тенденции приближать концы, нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее как уже наличное в борьбе сосуществующих сил.

[1] О пристрастии Достоевского к газете говорит Л. Гроссман: «Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современных писателей за их равнодушие к этим «самым действительным и самым мудреным фактам» и с чувством заправского журналиста умел восстановлять цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня... «Получаете ли вы какие-нибудь газеты?» — спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток: «Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее...» См. Л. Гроссман. «Поэтика Достоевского». Госуд. Акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 176.

Исключительная художественная способность Достоевского видеть все в разрезе сосуществования и взаимодействия является величайшею силой, но и величайшею слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенному; многие стороны действительности не могли войти в его художественный кругозор. Но, с другой стороны, эта способность до чрезвычайности обостряла его восприятие в разрезе данного мгновения и позволяла увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое. Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса; в каждом выражении — надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие и противостоящие, как согласные, но не сливающиеся, или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Видение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения.

Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте, и позволила ему создать полифонический роман. Объективная сложность, противоречивость и многоголосость эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многопланности жизни и, наконец, дар видеть мир в категории взаимодействия и сосуществования, — все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Итак, мир Достоевского — художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различную иерархическую акцентуацию, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимо-

действия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом как этапы становления. Но это не значит, конечно, что в мире Достоевского господствует дурная логическая безысходность, недодуманность и дурная субъективная противоречивость. Нет, мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир. Но тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы.

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»[1], т. е. вступить на проторенный путь философской монологизации его творчества?

Нам кажется, что основная ошибка была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея как предмет изображения занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек, и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, — «человека в человеке». Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем medium'ом, тою средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности. Энгельгардт недооценивает глубокого персонализма Достоевского. «Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не созерцает, не изображает. Для Достоевского не существует идеи, мысли, положения, которые были бы ничьими — были бы «в себе». И «истину в себе» он представляет в духе христианской идеологии как воплощенную в Христе, т. е. представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями.

Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в medium'е идей (но не только идей) изображал Достоевский. А так как сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, т. е. не исторически, а рядом с другими сознаниями, то оно и не может сосредоточиться на себе и на своей

[1] См. идеол. роман Д. — Сб. II, «Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль», 1924 г., стр. 105.

идее, на ее имманентном логическом развитии и втягивается во взаимодействие с другими сознаниями. Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне-диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства, или, наоборот, открыты чужому наитию, во всяком случае не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются вечной оглядкой на другого человека. Можно сказать, что Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда, на идеалистической основе, на идеологически чуждом материале и лишь в плоскости сосуществования. Но, несмотря на эти отрицательные стороны, Достоевский как художник подымается до объективного видения жизни сознаний и форм их живого сосуществования и потому дает ценный материал и для социолога.

Термин «идеологический роман» представляется нам поэтому неадекватным и уводящим от подлинного художественного задания Достоевского.

Таким образом, и Энгельгардт не угадал до конца художественной воли Достоевского; отметив ряд существеннейших моментов ее, он эту волю в целом истолковывает как философско-монологическую волю, превращая полифонию сосуществующих сознаний в гомофоническое становление одного сознания.

То, что в европейском и русском романе до Достоевского было последним целым, — монологический единый мир авторского сознания, — в романе Достоевского становится частью, элементом целого; то, что было действительностью, становится здесь одним из аспектов действительности; то, что связывало целое, — сюжетно-прагматический ряд и личный стиль и тон, — становится здесь подчиненным моментом. Появляются новые принципы художественного сочетания элементов и построения целого, появляется — говоря метафорически — романный контрапункт.

Идеологическое наполнение этого нового художественного мира чуждо и неприемлемо (и оно не ново), как неприемлемо идеологическое наполнение байроновской поэмы или дантовского космоса; но построение этого мира, завоеванное, правда, в неразрывной связи с этой наполняющей его идеологией и породившей его эпохой, все же остается, когда эпоха со своими социальными мирами и со своими идеологиями уже ушла. Остается, — как остаются окружающие нас памятники искусства — не только как документ, но и как образ.

В настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на Западе. За ним как за художником следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: порабощает его художественная воля. Но сознание критиков и исследователей до сих пор порабощает идеология. Художественная воля не достигает отчетливого теоретического осознания. Кажется, что каждый, входящий в лабиринт полифонического романа, не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого. Часто не схватываются даже смутные очертания целого; художественные же принципы сочетания голосов вовсе не улавливаются ухом. Каждый по-своему толкует последнее слово Достоевского, но все одинаково толкуют его как о д н о слово, о д и н голос, о д и н акцент, а в этом как раз коренная ошибка. Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым.

Глава II

ГЕРОЙ У ДОСТОЕВСКОГО

Мы выставили тезис и дали несколько «монологический» — в свете нашего тезиса — обзор наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского. В процессе этого критического анализа мы уяснили нашу точку зрения. Теперь мы должны перейти к более подробному и доказательному развитию ее на материале произведений Достоевского.

Мы остановимся последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа. Настоящая глава посвящена герою.

Герой интересует Достоевского не как элемент действительности, обладающий определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос — «кто он?». Нет, герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Это очень важная и принципиальная особенность восприятия героя. Герой как точка зрения, как взгляд на мир требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики. Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов — последним словом героя о себе самом и о своем мире.

Следовательно, теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности — самого героя и его бытового окружения — но значение этих черт для него самого, для его самосознания. Все устойчивые, объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его habitus, его душевный облик и даже самая его наружность, —

т. е. все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», — у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, — здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, т. е. только в своем кругозоре, ни одного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения и изображения остается это чистое самосознание в его целом.

Уже в первый «гоголевский период» своего творчества Достоевский изображает не «бедного чиновника», но с а м о с о з н а н и е бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин). То, что было дано в кругозоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания; даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале[1]. Но благодаря этому все твердые черты героя, оставаясь содержательно теми же самыми, переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное художественное значение: они уже не могут завершить и закрыть героя, построить его цельный образ, дать художественный ответ на вопрос: «кто он?». Мы видим не кто он есть, а к а к он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой дей-

[1] Девушкин, идя к генералу, видит себя в зеркале: «Оторопел так, что и губы трясутся, и ноги трясутся. Да и было отчего, Маточка. Во-первых, совестно, я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти, оттого, что я увидел. Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку». (Полное собрание сочинений Достоевского. Изд. седьмое 1906 г., т. I, стр. 96, 97. Все последующие цитаты будут даны по тому же изданию.)

Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник.

ствительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского[1].

Можно было бы дать такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершенную тотальную действительность его он превратил в материал его самосознания. Недаром Достоевский заставляет Макара Девушкина читать гоголевскую «Шинель» и воспринимать ее как повесть о себе самом, как «пашквиль» на себя; этим он буквально вводит автора в кругозор героя. Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниканский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением. Гоголевский мир, мир «Шинели», «Носа», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего» содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского — в «Бедных людях» и в «Двойнике». Но распределение этого содержательно одинакового материала между структурными элементами произведения здесь совершенно иное. То, что выполнял автор, — выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание как действительность второго порядка. Доминанта всего художественного видения и построения переместилась, и весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, не-гоголевского, материала почти не было привнесено Достоевским[2].

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосо-

---

[1] Достоевский неоднократно дает внешние портреты своих героев и от автора, от рассказчика или через других действующих лиц. Но эти внешние портреты не несут у него завершающей героя функции, не создают твердого и предопределяющего образа. Функции той или иной черты героя не зависят, конечно, только от элементарных художественных методов раскрытия этой черты (путем самохарактеристики героя, от автора, косвенным путем и т. п.).

[2] В пределах того же гоголевского материала остается и «Прохарчин». В этих пределах оставались, по-видимому, и уничтоженные Достоевским «Сбритые бакенбарды». Но здесь Достоевский почувствовал, что его новый принцип на том же гоголевском материале явится уже повторением и что необходимо овладеть содержательно новым материалом. В 1846 г. он пишет брату: «Я не пишу и «Сбритых бакенбард». Я все бросил, ибо все это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные и живые светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал «Сбритые бакенбарды» до кон-

знания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором — другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир — другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и восприняял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ «бедного человека» в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть это и помешало Белинскому правильно оценить «Двойника».

Самосознание как художественная доминанта построения героя не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы.

Самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но не всякий человек является одинаково благоприятным материалом такого изображения. Гоголевский чиновник в этом отношении предоставлял слишком узкие возможности. Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции сознавания себя и мира. И вот в его творчестве появляется «мечтатель» и «человек из подполья». И «мечтательство» и «подпольность» — социально-характерологические черты людей, но

ца, все это представилось мне само собою. В моем положении однообразие — гибель». («Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского». СПБ. 1883 г., стр. 55.) Он принимается за «Неточку Незванову» и «Хозяйку», т. е. пытается внести свой новый принцип в другую область пока еще гоголевского же мира («Портрет», отчасти «Страшная месть»).

они отвечают художественной доминанте Достоевского. Сознание не воплощенного и не могущего воплотиться мечтателя и подпольного человека является настолько благоприятною почвою для творческой установки Достоевского, что позволяет ему как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека.

«О, если бы я ничего не делал только из лени. Господи, как бы тогда я себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос, кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это преприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть, что сказать обо мне. «Лентяй», — да ведь это звание и назначение, это карьера-с»[1].

Человек из подполья не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты. И для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его, нет, интенции автора направлены именно на его самосознание и на безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания. Поэтому-то жизненно-характерологическое определение «человека из подполья» и художественная доминанта его образа сливаются воедино. Только у неоклассиков, только у Расина можно еще найти столь глубокое и полное совпадение формы героя с формою человека, доминанты построения образа с доминантой характера. Но это сравнение с Расином звучит как парадокс, ибо, действительно, слишком различен материал, на котором в том и другом случае осуществляется эта полнота художественной адэкватности. Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое ствляется эта полнота художественной адекватности. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция. Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского — ни в один миг не совпадает с самим собою. Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина.

Самосознание как художественная доминанта в построении героя уже само по себе достаточно, чтобы разложить

[1] См. т. III, стр. 327.

монологическое единство художественного мира, но при условии, что герой как самосознание действительно изображается, а не выражается, т. е. не сливается с автором, не становится рупором для его голоса, при том условии, следовательно, что акценты самосознания героя действительно объективированы и что в самом произведении дана дистанция между героем и автором. Если же пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный документ.

Произведения Достоевского в этом смысле глубоко объективны, и потому самосознание героя, став доминантой, разлагает монологическое единство произведения (не нарушая, конечно, художественного единства нового, не монологического типа). Герой становится относительно свободным и самостоятельным, ибо все то, что делало его в авторском замысле определенным, так сказать, приговоренным, что квалифицировало его раз и навсегда как законченный образ действительности, — теперь все это функционирует уже не как завершающая его форма, а как материал его самосознания.

В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, т. е. в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, т. е. выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира — с его точками зрения и завершающими определениями — предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.

Достоевский отказывается от всех этих монологических предпосылок. Все то, что автор-монологист оставлял за собою, употребляя для создания последнего единства произведения и изображенного в нем мира, Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания.

О герое «Записок из подполья» нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам: его типичность для своего времени и для своего социального круга, трезвое психологическое или даже психопатологическое определение его внутреннего облика, характерологическая категория его сознания, его комизм и его трагизм, все возможные моральные оп-

ределения его личности и т. п. — все это он, по замыслу Достоевского, отлично знает сам и упорно и мучительно рассасывает все эти определения изнутри. Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова.

Так как в этом произведении доминанта изображения наиболее адекватно совпадает с доминантой изображаемого, то это формальное задание автора находит очень ясное содержательное выражение. Человек из подполья более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами.

«— «И это не стыдно, и это не унизительно!» может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. «Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей... В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь. потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь!»

Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло»[1].

Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения «третьего». Но он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, нахо-

[1] См. Собр. соч., т. III, стр. 342. Разрядка наша.

дятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью.

И это не только характерологическая черта самосознания человека из подполья, это и доминанта построения его автором. Автор действительно оставляет за своим героем последнее слово. Именно оно или, точнее, тенденция к нему и нужна автору для его замысла. Он строит героя не из чужих слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своем мире.

Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, — мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, — не существенно и поглощается словом как его материал или остается вне его как стимулирующий и провоцирующий фактор. Мы убедимся далее, что вся художественная конструкция романа Достоевского направлена на раскрытие и уяснение этого слова героя и несет по отношению к нему провоцирующие и направляющие функции. Эпитет «жестокий талант», данный Достоевскому Михайловским, имеет под собою почву, хотя и не такую простую, какою она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в чистом medium'е его самосознания и самовысказывания.

Чтобы убедиться в художественной глубине и тонкости провоцирующих художественных приемов Достоевского, достаточно сравнить его с современными увлеченнейшими подражателями «жестокого таланта» — с немецкими экспрессионистами: с Корнфельдом, Верфелем и др. Дальше провоцирования истерик и всяких истерических исступлений в большинстве случаев они не умеют пойти, так как не умеют создать той сложнейшей и тончайшей социальной атмосферы вокруг героя, которая заставляет его диалогически раскрываться и уясняться, ловить аспекты себя в чужих сознаниях, строить лазейки, оттягивая, и этим обнажая, свое последнее

слово в процессе напряженнейшего взаимодействия с другими сознаниями. Художественно наиболее сдержанные, как Верфель, создают символическую обстановку для этого самораскрытия героя. Такова, например, сцена суда в «Spiegelmensch'e» Верфеля, где герой судит себя сам, а судья ведет протокол и вызывает свидетелей.

Доминанта самосознания в построении героя верно уловлена экспрессионистами, но заставить это самосознание раскрыться спонтанно и художественно убедительно они не умеют. Получается или нарочитый и грубый эксперимент над героем, или символическое действо.

Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не предопределенное его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно, иногда делает установку автора «фантастической» и у самого Достоевского. Правдоподобие героя для Достоевского — это правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте, но чтобы его услышать и показать, чтобы ввести его в кругозор другого человека, — требуется нарушение законов этого кругозора, ибо нормальный кругозор вмещает образ другого человека, но не другой кругозор в его целом. Приходится искать для автора какую-то внекругозорную фантастическую точку.

Вот что говорит Достоевский в авторском предисловии к «Кроткой»:

«Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, кто говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собою, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотрази-

мо приводит его наконец к п р а в д е; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого.

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре: «Последний день приговоренного к смертной казни», употребил почти такой же прием и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и, буквально, в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных»[1].

Мы привели это предисловие почти полностью ввиду исключительной важности высказанных здесь положений для понимания творчества Достоевского: та «п р а в д а», к которой должен прийти и, наконец, действительно приходит герой, уясняя себе самому события, для Достоевского по существу может быть только п р а в д о й с о б с т в е н н о г о с о з н а н и я. Она не может быть нейтральной к самосознанию. В устах другого содержательно то же самое слово, то же определение приобрело бы иной смысл, иной тон и уже не было бы правдой. Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему.

Но как ввести это слово в рассказ, не разрушая его самости, а в то же время не разрушая и ткани рассказа, не снижая рассказа до простой мотивировки введения исповеди? Фантастическая форма «Кроткой» является лишь одним из

[1] См. Соб. соч. т. X, стр. 340 и 341. Разрядка Достоевского.

решений этой проблемы, ограниченное притом пределами повести. Но какие художественные усилия необходимы были Достоевскому для того, чтобы заместить функции фантастического стенографа в целом многоголосом романе!

Дело здесь, конечно, не в прагматических трудностях и не во внешних композиционных приемах. Толстой, например, спокойно вводит предсмертные мысли героя, последнюю вспышку его сознания с его последним словом непосредственно в ткань рассказа прямо от автора (уже в «Севастопольских рассказах»; особенно показательны поздние произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»). Для Толстого не возникает самой проблемы; ему не приходится оговаривать фантастичность своего приема. Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя—только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот («Хозяин и работник»). Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане чисто содержательном и не приобретают формального значения; этическая незавершенность человека до его смерти не становится формально-художественною незавершимостью героя. Художественно-формальная структура образа Брехунова или Ивана Ильича ничем не отличается от структуры образа старого князя Болконского или Наташи Ростовой. Самосознание и слово героя не становятся доминантой его построения при всей их тематической важности в творчестве Толстого. Второй голос (рядом с авторским) не появляется в его мире; не возникает поэтому ни проблемы сочетания голосов, ни проблемы особой постановки авторской точки зрения. Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству.

У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки авторского слова, проблема его формально-художественной позиции по отношению к слову героя. Проблема эта лежит глубже, чем вопрос о поверхностно-композиционном авторском слове и о поверхностно-композиционном же устранении его формою «Icherzählung», введением рассказчика, построением романа сценами и низведением авторского слова до простой ремарки. Все эти композиционные приемы устранения или ослабления композиционного автор-

ского слова сами по себе еще не задевают существа проблемы; их подлинный художественный смысл может быть глубоко различен в зависимости от различных художественных заданий. Форма «Icherzählung» «Капитанской дочки» бесконечно далека от «Icherzählung» «Записок из подполья», даже если мы абстрактно отмыслим содержательное наполнение этих форм. Рассказ Гринева строится Пушкиным в твердом монологическом кругозоре, хотя этот кругозор никак не представлен внешнекомпозиционно, ибо нет прямого авторского слова. Но именно этот кругозор определяет все построение. В результате — твердый образ Гринева, образ, а не слово; слово же Гринева — элемент этого образа, т. е. вполне исчерпывается характерологическими и сюжетно-прагматическими функциями. Точка зрения Гринева на мир и на события также является только компонентом его образа: она дана как характерная действительность, а вовсе не как непосредственно значащая, полновесно-интенциональная смысловая позиция. Непосредственная интенциональность принадлежит лишь авторской точке зрения, лежащей в основе построения, все остальное — лишь объект ее. Введение рассказчика также может нисколько не ослаблять единовидящего и единознающего монологизма авторской позиции и нисколько не усиливать смысловой весомости и самостоятельности слов героя. Таков, например, пушкинский рассказчик — Белкин.

Все эти композиционные приемы, таким образом, сами по себе еще не способны разрушить монологизм художественного мира. Но у Достоевского они действительно несут эту функцию, становясь орудием в осуществлении его полифонического художественного замысла. Мы увидим дальше, как, и благодаря чему, они осуществляют эту функцию. Здесь же нам важен пока самый художественный замысел, а не средство его конкретного осуществления.

В замысле Достоевского герой — носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое — замысел о слове. Поэтому и слово автора о герое — слово о слове. Оно ориентировано на героя как на слово и потому диалогически обращено к нему. Автор говорит всею конструкциею своего романа не *о* герое, а *с* героем. Да иначе и быть не может: только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в тесней-

шей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, т. е. сохраняет полностью его самостоятельность как слова. Сохранить же дистанцию при напряженной смысловой связи — дело далеко не легкое. Но дистанция входит в замысел автора, ибо только она обеспечивает чистый объективизм изображения героя.

Самосознание как доминанта построения героя требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как *слово о присутствующем*, а не слово об отсутствующем, как слово «второго», а не «третьего» лица. Смысловая точка зрения «третьего», в районе которой строится устойчивый образ героя, разрушила бы эту атмосферу, поэтому она и не входит в творческий мир Достоевского; не потому, следовательно, что она ему недоступна (вследствие, например, автобиографичности героев или исключительного полемизма автора), но потому, что она не входит в творческий замысел его. Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности. В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как сценический диалог, как особенности рассказа от автора (там, где он есть) и др.

Такова относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла Достоевского. Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия, на самом деле, нет. Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода героя-образа. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и зако-

нами того материала, на котором оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и в сущности ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом предмете. Можно прийти к верной мысли, но у этой мысли своя логика, и потому ее нельзя выдумать, т. е. сделать с начала и до конца. Также не выдумывается и художественный образ, каков бы он ни был, так как и у него есть своя художественная логика, своя закономерность. «Wer A sagt — muss auch B sagen» — говорят немцы. Поставив себе определенное задание, приходится подчиниться его закономерности.

Герой Достоевского так же не выдуман, как не выдуман герой реалистического романа, как не выдуман романтический герой, как не выдуман герой неоклассиков. Но у каждого своя закономерность, своя логика, входящая в пределы авторской художественной воли, но не нарушимая для авторского произвола. Выбрав героя и выбрав доминанту его изображения, автор уже связан внутреннею логикой выбранного, которую он и должен раскрыть в своем изображении. Логика самосознания допускает лишь определенные художественные способы своего раскрытия и изображения. Раскрыть и изобразить его можно лишь вопрошая и провоцируя, но не давая ему предрешающего и завершающего образа. Такой образ не овладевает как раз тем, что задает себе автор как свой предмет.

Свобода героя, таким образом, — момент авторского замысла. Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развить свою внутреннюю логику и самостоятельность как чужое слово, как слово самого героя. Вследствие этого оно выпадает не из авторского замысла, а лишь из монологического авторского кругозора. Но разрушение этого кругозора как раз и входит в замысел Достоевского.

Глава III

ИДЕЯ У ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к следующему моменту нашего тезиса — к постановке идеи в художественном мире Достоевского. Полифоническое задание не совместимо с моноидеизмом обычного типа. В постановке идеи своеобразие Достоевского должно проявиться особенно отчетливо и ярко. В нашем анализе мы отвлечемся от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, нам важна лишь их художественная функция в произведении.

Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, — но и слово о мире: он не только сознающий, — он — идеолог.

Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь, действительно, становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание.

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, не отделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли его жизнь уже у Девушкина и особенно у Голядкина — приятие и неприятие, бунт или смирение — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным.

Это слияние слова героя о себе самом с его идеологическим словом о мире чрезвычайно повышает прямую интенциональность самовысказывания, усиливает его внутреннюю сопротивляемость всякому внешнему завершению. Идея помогает самосознанию утвердить свою суверенность в художественном мире Достоевского и восторжествовать над всяким твердым и устойчивым нейтральным образом.

Но, с другой стороны, и сама идея может сохранить свою интенциональность, свою полномысленность лишь на почве самосознания как доминанты художественного изображения героя. В монологическом художественном мире идея, вложенная в уста героя, изображенного как твердый и завершенный

образ действительности, неизбежно утрачивает свою прямую интенциональность, становясь таким же моментом действительности, предопределенной чертою ее, как и всякое иное проявление героя. Это — идея социально-типичная или индивидуально-характерная, или, наконец, простой интеллектуальный жест героя, интеллектуальная мимика его душевного лица. Идея перестает быть идеей и становится простой художественной характеристикой. Как такая она сочетается с образом героя.

Если же идея в монологическом мире сохраняет свою значимость как идея, то она неизбежно отделяется от твердого образа героя и художественно уже не сочетается с ним: она только вложена в его уста, но с таким же успехом могла бы быть вложена и в уста какого-нибудь другого героя. Автору важно, чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями: так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — ничья. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея, она тяготеет к некоторому безличному системно-монологическому контексту, другими словами — к системно-монологическому мировоззрению самого автора.

Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения. Все идеологическое распадается в таком мире на две категории. Одни мысли — верные, значащие мысли — довлеют авторскому сознанию, стремятся сложиться в чисто смысловое единство мировоззрения; такие мысли не изображаются, они утверждаются; эта утвержденность их находит свое объективное выражение в особой акцентуации их, в особом положении их в целом произведения, в самой словесно-стилистической форме их высказывания и в целом ряде других разнообразнейших способов выдвинуть мысль как значащую, утвержденную мысль. Мы ее всегда услышим в контексте произведения, утвержденная мысль звучит всегда по-иному, чем мысль не утвержденная. Другие мысли и идеи — неверные или безразличные с точки зрения автора, не укладывающиеся в его мировоззрении, — не утверждаются, а — или полемически отрицаются, или утрачивают свою прямую значимость и становятся простыми элементами характеризации, умственными жестами героя или более постоянными умственными качествами его.

В монологическом мире — tertium non datur: мысль либо

утверждается, либо отрицается, либо просто перестает быть полнозначною мыслью. Не утвержденная мысль, чтобы войти в художественную структуру, должна вообще лишиться своей значимости, стать психическим фактом. Что же касается полемически отрицаемых мыслей, то они тоже не изображаются, ибо опровержение, какую бы форму оно ни принимало, исключает подлинное изображение идеи. Отрицаемая чужая мысль не размыкает монологического контекста, наоборот, он еще резче и упорнее замыкается в своих границах. Отрицаемая чужая мысль не способна создать рядом с одним сознанием полноправное чужое сознание, если это отрицание остается чисто теоретическим отрицанием мысли как таковой.

Художественное изображение идеи возможно лишь там, где она ставится по ту сторону утверждения или отрицания, но в то же время и не низводится до простого психического переживания, лишенного прямой значимости. В монологическом мире такая постановка идеи невозможна: она противоречит самым основным принципам этого мира. Эти же основные принципы выходят далеко за пределы одного художественного творчества; они являются принципами всей идеологической культуры нового времени. Что же это за принципы?

Наиболее яркое и теоретически отчетливое выражение принципы идеологического монологизма получили в идеалистической философии. Монистический принцип, т. е. утверждение единства б ы т и я в идеализме превращается в принцип единства с о з н а н и я.

Нам важна здесь, конечно, не философская сторона вопроса, а некоторая общеидеологическая особенность, которая проявилась и в этом идеалистическом превращении монизма бытия в монологизм сознания. Но и эта общеидеологическая особенность также важна нам лишь с точки зрения ее дальнейшего художественного применения.

Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство о д н о г о сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: «сознания вообще» («Bewusstsein überhaupt»), «абсолютного я», «абсолютного духа», «нормативного сознания» и пр. Рядом с этим единым и неизбежно о д н и м сознанием оказывается множество эмпирических, человеческих сознаний. Эта множественность сознаний с точки зрения «сознания вообще» случайна и, так сказать, излишня. Все, что существенно, что истинно в них, входит в единый контекст сознания вообще и лишено индивидуальности. То же, что индивидуально, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, — познавательно несущественно и относит-

ся к области психической организации и ограниченности человеческой особи. С точки зрения истины нет индивидуации сознаний. Единственный принцип познавательной индивидуации, какой знает идеализм, — ошибка. Всякое истинное суждение не закрепляется за личностью, а довлеет некоторому единому системно-монологическому контексту. Только ошибка индивидуализует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания; во множестве сознаний нет нужды и для него нет основы.

Должно отметить, что из самого понятия единой истины вовсе еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально не вместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе социальна и событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний. Все зависит от того, как помыслить себе истину и ее отношение к сознанию. Монологическая форма восприятия познания и истины — лишь одна из возможных форм. Эта форма возникает лишь там, где сознание ставится над бытием и единство бытия превращается в единство сознания [1].

На почве философского монологизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существенный диалог. В сущности идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося, т. е. взаимоотношение учителя и ученика и, следовательно, только педагогический диалог [2].

Монологическое восприятие сознания господствует и в других сферах идеологического творчества. Повсюду все значимое и ценное сосредоточивается вокруг одного центра — носителя. Всякое идеологическое творчество мыслится и вос-

---

[1] В настоящее время и на почве самого идеализма начинается принципиальная критика монологизма как специфически кантианской формы идеализма. В особенности следует указать работы Max Scheler'a: «Wesen und Formen der Sympathie» (1926) и «Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik» (1921).

[2] Идеализм Платона не чисто монологистичен. Чистым монологистом он становится лишь в нео-кантианской интерпретации. Платоновский диалог также не педагогического типа, хотя монологизм и силен в нем. О диалогах Платона мы подробнее будем говорить в дальнейшем в связи с философским диалогом у Достоевского, который обычно определяется (например, Гроссманом) как диалог платоновского типа.

принимается как возможное выражение одного сознания, одного духа. Даже там, где дело идет о коллективе, о многообразии творящих сил, единство все же иллюстрируется образом одного сознания: духа нации, духа народа, духа истории и т. п. Все значимое можно собрать в одном сознании и подчинить единому акценту; то же, что не поддается такому сведению, — случайно и несущественно. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всесилие убеждения. Репрезентантом всякого смыслового единства повсюду становится одно сознание и одна точка зрения.

Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет, — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы. Нас здесь могут интересовать лишь проявления этой особенности в литературном творчестве.

Постановка идеи в литературе, как мы видели, всецело монологистична. Идея или утверждается, или отрицается. Все утверждаемые идеи сливаются в единство авторского видящего и изображающего сознания; не утвержденные — распределяются между героями, но уже не как значащие идеи, а как социально-типические или индивидуально характерные проявления мысли. Знающим, понимающим, видящим в первой степени является один автор. Только он идеолог. На авторских идеях лежит печать его индивидуальности. Таким образом, в нем *прямая и полновесная идеологическая значимость и индивидуальность сочетаются не ослабляя друг друга*. Но только в нем. В героях индивидуальность убивает значимость их идей, или же, если значимость этих идей сохраняется, то они отрешаются от индивидуальности героя и сочетаются с авторской индивидуальностью. Отсюда — *идейная моноакцентность произведения*; появление второго акцента неизбежно воспримется как дурное противоречие внутри авторского мировоззрения.

Утвержденная и полноценная авторская идея может нести в произведении монологического типа троякие функции: во-первых, она является *принципом самого видения и изображения мира*, принципом *выбора* и объединения материала, принципом *идеологической однотонности* всех элементов произведения; во-вторых, идея может быть дана как более или менее отчетливый или сознательный *вывод* из изображенного; в-третьих, наконец, ав-

торская идея может получить непосредственное выражение в идеологической позиции главного героя.

Идея как принцип изображения сливается с формой. Она определяет все формальные акценты, все те идеологические оценки, которые образуют формальное единство художественного стиля и единый тон произведения. Глубинные пласты этой формообразующей идеологии носят социальный характер и менее всего могут быть отнесены на счет авторской индивидуальности. Его индивидуальность лишь окрашивает их. Творческою потенциею обладают лишь те оценки, которые сложились и отстоялись в том коллективе, которому принадлежит автор. В идеологии, служащей принципом формы, автор выступает лишь как представитель своей социальной группы. К этим глубинным пластам формообразующей идеологии относится и отмеченный нами художественный монологизм.

Идеология как вывод, как смысловой итог изображения при монологическом принципе неизбежно превращает изображенный мир в безгласный объект этого вывода. Самые формы идеологического вывода могут быть весьма различны. В зависимости от них меняется и постановка изображаемого: оно может быть или простой иллюстрацией к идее, простым примером, или парадигмой, или материалом идеологического обобщения (экспериментальный роман), или, наконец, может находиться в более сложном отношении к результирующему итогу. Там, где изображение всецело установлено на идеологический вывод, перед нами идейный философский роман (например, «Кандид» Вольтера) или же — в худшем случае — просто грубо тенденциозный роман. Но если и нет этой прямолинейной установки, то все же элемент идеологического вывода намечен во всяком изображении, как бы ни были скромны или скрыты формальные функции этого вывода. Акценты идеологического вывода не должны находиться в противоречии с формообразующими акцентами самого изображения. Если такое противоречие есть, то оно ощущается как недостаток, ибо в пределах монологического мира противоречивые акценты сталкиваются в одном голосе. Единство точки зрения должно спаять воедино как формальнейшие элементы стиля, так и абстрактнейшие философские выводы.

В одной плоскости с формообразующей идеологией и с тотальным идеологическим выводом может лежать и смысловая позиция героя. Точка зрения героя из объектной сферы может быть продвинута в сферу принципа. В этом случае

идеологические принципы, лежащие в основе построения, уже не только изображают героя, определяя авторскую точку зрения на него, но и выражаются самим героем, определяя его собственную точку зрения на мир. Такой герой формально резко отличается от героев обычного типа. Нет надобности выходить за пределы данного произведения, чтобы искать иных документов, подтверждающих совпадение авторской идеологии с идеологией героя. Более того, такое содержательное совпадение, установленное не на произведении, само по себе не имеет доказательной силы. Единство авторских идеологических принципов изображения и идеологической позиции героя должно быть раскрыто в самом произведении как *одноакцентность авторского изображения и речей и переживаний героя*, а не как содержательное совпадение мыслей героя с идеологическими воззрениями автора, высказанными в другом месте. И самое слово такого героя и его переживание даны иначе: они не опредмечены, они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего как предмет авторской интенции. Слово такого героя лежит в одной плоскости с авторским словом. Отсутствие дистанции между позицией автора и позицией героя проявляется и в целом ряде других формальных особенностей. Герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в Прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов, как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков Печорин у Лермонтова и т. д.

Наконец, идеи автора могут быть спорадически рассеяны по всему произведению помимо своей организации по указанным нами трем функциям. Они могут появляться и в авторской речи как отдельные изречения, сентенции или целые рассуждения, они могут влагаться в уста тому или другому герою иногда большими и компактными массами, не сливаясь, однако, с его индивидуальностью (например, Потугин у Тургенева).

Вся эта масса идеологии, организованная и не организованная, от формообразующих принципов до случайных и устранимых сентенций автора, должна быть подчинена одному акценту, выражать одну и единую точку зрения. Все остальное — объект этой точки зрения, подакцентный материал. Только идея, попавшая в колею авторской точки зрения, может сохранить свое значение, не разрушая одноак-

центного единства произведения. Все эти авторские идеи, какую бы функцию они ни несли, не изображаются: они или изображают и внутренне руководят изображением, или освещают изображенное, или, наконец, сопровождают изображение, как отделимый смысловой орнамент. Они выражаются непосредственно, без дистанции. И в пределах образуемого ими монологического мира чужая идея не может быть изображена. Она или ассимилируется, или полемически отрицается, или перестает быть идеей.

Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полнозначность как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией. Как же достигается им такое изображение идеи?

На одно из условий мы уже указали. Это условие: самосознание как доминанта построения героя, делающая его самостоятельным и свободным в авторском замысле. Только такой герой может быть носителем полноценной идеи. Но этого условия еще мало: оно лишь страхует идею от ее обесцененья, от ее превращения в характеристику героя. Но что же предохраняет ее от ассимиляции с авторской идеологией или, напротив, от чисто полемического столкновения с этой идеологией, приводящего к голому отрицанию идеи, отрицанию, несовместимому с изображением ее?

Дело здесь в особом характере и особых художественных функциях идеологии самого автора. Самая постановка этой идеологии в структуре произведения такова, что позволяет вместить в произведение полноту чужой мысли и неослабленный чужой акцент.

Мы имеем в виду прежде всего ту идеологию Достоевского, которая была принципом его видения и изображения мира, именно формообразующую идеологию, ибо от нее в конце концов зависят и функции в произведении отвлеченных идей и мыслей.

В формообразующей идеологии Достоевского не было как раз тех двух основных элементов, на которых зиждется всякая идеология: отдельной мысли и предметно-единой системы мыслей. Для обычного идеологического подхода существуют отдельные мысли, утверждения, положения, которые сами по себе могут быть верны или неверны в зависимости от своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они. Эти «ничьи» предметно-верные мысли объединяются в системное единство предметного же порядка. В системном единстве мысль соприкасается с мыслью и всту-

пает с нею в связь на предметной почве. Мысль довлеет системе как последнему целому, система слагается из отдельных мыслей, как из элементов.

Ни отдельной мысли, ни системного единства в этом смысле идеология Достоевского не знает. Последней неделимой единицей была для него не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. Предметное значение для него неразрывно сливается с позицией личности. В каждой мысли личность как бы дана вся целиком. Поэтому сочетание мыслей — сочетание целостных позиций, сочетание личностей. Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами. Каждую мысль он стремился воспринять и сформулировать так, чтобы в ней выразился и зазвучал весь человек и implicite все его мировоззрение от альфы до омеги. Только такую мысль, сжимающую в себе цельную духовную установку, Достоевский делал элементом своего мировоззрения; она была для него неделимою единицей; из таких единиц слагалась уже не предметно объединенная система, а конкретное событие организованных человеческих установок и голосов. Две мысли у Достоевского — уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль репрезентирует всего человека.

Это стремление Достоевского воспринимать каждую мысль как целостную личную позицию, мыслить голосами, отчетливо проявляется даже в композиционном построении его публицистических статей. Его манера развивать мысль — повсюду одинакова: он развивает ее диалогически, но не в сухом логическом диалоге, а путем сопоставления цельных глубоко индивидуализованных голосов. Даже в своих полемических статьях он в сущности не убеждает, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога.

Вот типичное для него построение публицистической статьи.

В статье «Среда» Достоевский сначала высказывает ряд соображений в форме вопросов и предположений о психологических состояниях и установках присяжных заседателей, как и всегда перебивая и иллюстрируя свои мысли голосами и полуголосами людей; например:

«Кажется, одно общее ощущение всех присяжных заседателей в целом мире, а наших в особенности (кроме прочих, разумеется, ощущений), должно быть ощущение власти, или, лучше сказать, самовластия. Ощущение иногда пакостное,

т. е. в случае, если преобладает над прочими... Мне в мечтаниях мерещились заседания, где почти сплошь будут заседать, например, крестьяне, вчерашние крепостные. Прокурор, адвокаты будут к ним обращаться, заискивая и заглядывая, а наши мужики будут сидеть и про себя помалчивать: «Вон оно как теперь, захочу, значит, оправдаю, не захочу — в самое Сибирь...»

«Просто жаль губить чужую судьбу, человеки тоже. Русский народ жалостлив», разрешают иные, как случалось иногда слышать...»

Дальше Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.

«— Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие-то ваши основы (т. е. христианские) все те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и пр. как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам-то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские-то (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!

— Конечно, есть правда в вашем замечании, — отвечаю я голосу, несколько повеся нос, — но ведь опять-таки русский народ...

— Русский народ? Позвольте, — слышится мне другой голос, — вот говорят, что дары-то с горы скатились и его придавили. Но ведь он не только, может быть, ощущает, что столько власти он получил, как дар, но и чувствует сверх того, что и получил-то их даром, т. е. что не стоит он этих даров пока...» (Следует развитие этой точки зрения).

«Это отчасти славянофильский голос, — рассуждаю я про себя. — Мысль действительно утешительная, а догадка о смирении народном пред властью, полученною даром и дарованною пока «недостойному», уж, конечно, почище догадки о желании «подразнить прокурора...» (Развитие ответа).

— Ну, вы, однако же, — слышится мне чей-то язвительный голос, — вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела? Ведь эти двенадцать присяжных иной раз сплошь из мужиков сидят, и каждый из них за смертный грех почитает в пост оскоромиться. Вы бы уж прямо обвинили их в социальных тенденциях.

«Конечно, конечно, где же им до «среды», т. е. сплошь-то всем, — задумываюсь я, — но ведь идеи, однако же, носятся в воздухе, в идее есть нечто проницающее...»

— Вот на! — хохочет язвительный голос.

— А что, если наш народ особенно наклонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?

Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно»[1].

Дальнейшее развитие темы строится на полуголосах и на материале конкретных жизненно-бытовых сцен и положений, в конце концов имеющих последнею целью охарактеризовать какую-нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п.

Так построены все публицистические статьи Достоевского. Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку.

Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого. Но тем не менее и здесь Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, и соотносить ее с другою мыслью в чисто предметном плане. В то время как обычная идеологическая установка видит в мысли ее предметный смысл, ее предметные «вершки», Достоевский прежде всего видит ее «корешки» в человеке; для него мысль двустороння; и эти две стороны, по Достоевскому, даже в абстракции неотделимы друг от друга. Весь его материал развертывается перед ним как ряд человеческих установок. Путь его лежит не от мысли к мысла, а от установки к установке. Мыслить для него — значит вопрошать и слушать, испытывать установки, одни сочетать, другие разоблачать.

В результате такого идеологического подхода перед Достосвеким развертывается не мир объектов, освещенный и упорядоченный его монологическою мыслью, но мир взаимноосвещающихся сознаний, мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представ-

[1] См. собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. IX, стр. 164—168.

ляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека[1].

В ответ Кавелину, Достоевский в своей записной книжке набрасывает:

«Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос. Но тут уже не философия, а вера, а вера — это красный цвет....

Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь честность (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков? — Нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный.

Христос ошибался, — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами.

Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады. Больше, дескать, спокойствия (лень)...

Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждениям. Но откудова же вы это вывели? Я вам прямо не поверю и скажу напротив, что безнравственно поступать по своим убеждениям. И вы, конечно, уж ничем меня не опровергнете»[2].

В этих мыслях нам важно не христианское исповедание Достоевского само по себе, но те живые ф о р м ы его идеологического мышления, которые здесь достигают своего осознания и отчетливого выражения. Формулы и категории чужды его мышлению. Он предпочитает остаться с ошибкой, но со Христом, т. е. без истины в теоретическом смысле этого слова,

---

[1] Здесь мы имеем в виду, конечно, не завершенный и закрытый образ действительности (тип, характер, темперамент), но открытый образ — слово. Такой идеальный авторитетный образ, который не созерцают, а за которым следуют, только предносился Достоевскому, как последний предел его художественных замыслов, но в его творчестве этот образ так и не нашел своего осуществления.

[2] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПБ. 1883 г., стр. 371—2, 4.

без истины — формулы, истины — положения. Чрезвычайно характерно вопрошание идеального образа (как поступил бы Христос), т. е. внутренне-диалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним.

Недоверие к убеждениям и к их обычной монологической функции, искание истины не как вывода своего сознания, вообще не в монологическом контексте собственного сознания, а в идеальном, авторитетном образе другого человека, установка на чужой голос, чужое слово — такова формообразующая идеологическая установка Достоевского. Авторская идея, мысль не должна нести в произведении всеосвещающую изображенный мир функцию, но должна входить в него как образ человека, как установка среди других установок, как слово среди других слов. Эта идеальная установка (истинное слово) и ее возможность должна быть перед глазами, но не должна окрашивать произведения как личный идеологический тон автора.

В плане «Жития великого грешника» есть следующее очень показательное место:

«I. Первые страницы 1) тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато.

Первая NB тон (рассказ житие — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эффектных и сценических местах — как бы вовсе этим нечего дорожить.

Но и владычествующая идея жития чтобы видна была, т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет. — Тоже — подбором того, об чем пойдет рассказ всех фактов, как бы беспрерывно выставляется (что-то) и беспрерывно постановляется на вид и на пьедестал будущий человек»[1].

«Владычествующая идея» есть, конечно, в каждом романе Достоевского. В своих письмах он часто подчеркивает исключительную важность для него основной идеи. Об «Идиоте» он говорит в письме к Страхову: «В романе много написано наскоро, много растянуто и не удалось, но кой-что и удалось. Я не за роман, а я за идею мою стою»[2]. О «Бесах» он пишет Майкову: «Идея соблазнила меня и полюбил я ее ужасно,

[1] См. «Документы по истории литературы и общественности». Выпуск I. Ф. М. Достоевский. Изд. Центрархива РСФСР. М. 1922, стр. 71—2.

[2] См. «Биография, письма, заметки из записной книжки». СПБ. 1883, стр. 267, 8.

но слажу ли, не ...ли весь роман, — вот беда»[1]. Но функция владычествующей идеи в романах Достоевского особая. Он не освещает ею изображаемого мира, ибо и нет этого авторского мира. Она руководит им лишь в выборе и в расположении материала («Подбором того, о чем пойдет рассказ»), а этот материал — чужие голоса, чужие точки зрения, и среди них «беспрерывно постановляется на вид» возможность истинного чужого же голоса, «постановляется на пьедестал будущий человек»[2].

Мы уже говорили, что идея является обычным монологическим принципом видения и понимания мира лишь для героев. Между ними и распределено все то в произведении, что может служить непосредственным выражением и опорою для идеи. Автор оказывается перед героем, перед его чистым голосом. У Достоевского нет объективного изображения среды, быта, природы, вещей, т. е. всего того, что могло стать опорою для автора. Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в романы Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне. Автор как носитель собственной идеи не соприкасается непосредственно ни с единою вещью, он соприкасается только с людьми. Вполне понятно, что ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов.

Одному из своих корреспондентов Достоевский в 1878 г. пишет: «Прибавьте тут, сверх всего этого (говорилось о неподчинении человека общему природному закону, *М. Б.*), мое *я*, которое все сознало. Если оно это все сознало, т. е. всю землю и ее аксиому (закон самосохранения, *М. Б.*), то, стало быть, это мое *я* выше всего этого, по крайней мере не укладывается в одно это, а становится как бы в сторону, над всем этим, судит и сознает его. Но в таком случае это *я* не только не подчиняется земной аксиоме, земному закону, но и выходит из них, выше их имеет закон»[3].

---

[1] См. там же, стр. 252.

[2] В письме к Майкову Достоевский говорит: «Хочу выставить во второй повести главной фигурой Тихона Задонского, конечно, под другим именем, но тоже архиерей будет проживать в монастыре на спокое. Авось, выведу величавую, положительную, святую фигуру. Это уже не Костанжогло-с, не немец (забыл фамилию) в Обломове, и не Лопуховы, не Рахметовы. П р а в д а, я н и ч е г о н е с о з д а м, а только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом». (Разрядка наша.)

[3] «Биография, письма и заметки из записн. книжки Достоевского». СПБ. 1883 г., стр. 118.

Из этой, в основном идеалистической, оценки сознания Достоевский в своем художественном творчестве не сделал, однако, монологического применения. Сознающее и судящее «я» и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе. Идеалистическое сознание он оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми. Вместо отношения сознающего и судящего «я» к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознающих и судящих «я» между собою.

Глава IV

ФУНКЦИИ АВАНТЮРНОГО СЮЖЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Мы переходим к третьему моменту нашего тезиса — к принципам связи целого. Но здесь мы остановимся лишь на функциях сюжета у Достоевского. Собственные же принципы связи между сознаниями, между голосами героев, не укладывающиеся в рамки сюжета, мы рассмотрим уже во второй части нашей работы.

Единство романа Достоевского, как мы уже говорили, держится не на сюжете, ибо сюжетные отношения не могут связать между собою полноценных сознаний с их мирами. Но эти отношения тем не менее в романе наличны. Достоевский умел придать всем своим произведениям острый сюжетный интерес, следуя в этом авантюрному роману. Как же входит авантюрный роман в мир Достоевского и каковы функции его в нем?

Между авантюрным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для построения романа формальное сходство. И про авантюрного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелил бы авантюрный сюжет, ограничил бы авантюрные возможности. С авантюрным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и похождений. Авантюрный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского.

Правда, это очень внешнее и очень грубое сходство. Но оно достаточно, чтобы сделать героя Достоевского адекватным носителем авантюрного сюжета. Наоборот, сюжет биографического романа ему не адекватен, ибо такой сюжет всецело опирается на социальную и характерологическую определенность, полную жизненную воплощенность героя. Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическог единство. На этом зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться жизнен-

ному сюжету. Жажда воплощения мечтателя, рожденного от идеи человека из подполья и героя случайного семейства, — одна из важнейших тем Достоевского. Но лишенные биографического сюжета, они тем свободнее становятся носителями сюжета авантюрного. С ними ничего не совершается, но зато с ними все случается. Круг тех связей, какие могут завязать герои, и тех событий, участниками которых они могут стать, не предопределен и не ограничен ни их характером, ни тем социальным миром, в котором они действительно были бы воплощены. Поэтому Достоевский спокойно мог пользоваться самыми крайними и последовательными приемами не только благородного авантюрного романа, но и романа бульварного. Его герой ничего не исключает из своей жизни, кроме одного — социального благообразия вполне воплощенного героя сюжетно-биографического романа.

Поэтому менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым, Толстым, с западно-европейскими представителями биографического романа. Зато авантюрный роман всех разновидностей оставил глубокий след в его творчестве. «Он прежде всего воспроизвел, — говорит Гроссман, — единственный раз во всей истории классического русского романа — типичные фабулы авантюрной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг.

Он пользовался даже трафаретами этого литературного жанра. В разгаре спешной работы он соблазнялся ходячими типами авантюрных фабул, захватанных бульварными романистами и фельетонными повествователями.

Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским; помимо таинственных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичнейшую черту мелодрамы — скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками. Среди героев Достоевского это черта не одного только Ставрогина. Она в равной степени свойственна и князю Валковскому и князю Сокольскому, и даже отчасти князю Мышкину» [1].

Установленное нами формальное сходство героя Достоевского с авантюрным героем объясняет лишь художественную возможность введения авантюрного сюжета в ткань ро-

---

[1] Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. Гос. акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 53, 56, 57.

мана. Но для чего понадобился Достоевскому авантюрный мир? Какие функции он несет в целом его художественного замысла?

Этот вопрос ставит и Леонид Гроссман. Он указывает три основных функции авантюрного сюжета. Введением авантюрного мира, во-первых, достигался захватывающий повествовательный интерес, облегчавший читателю трудный путь через лабиринт философских теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одном романе. Во-вторых, в романе-фельетоне Достоевский нашел «искру симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми приключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей». Наконец, в этом сказалась «исконная черта творчества Достоевского: стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском и незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического» [1].

Нельзя не согласиться с Гроссманом, что все указанные им функции действительно присущи авантюрному материалу в романе Достоевского. Однако нам кажется, что этим дело дало далеко не исчерпывается. Занимательность сама по себе никогда не была самоцелью для Достоевского, не был художественной самоцелью и романтический принцип сплетения возвышенного с гротеском, исключительного с повседневным. Если авторы авантюрного романа, вводя трущобы, каторги и больницы, действительно подготовляли путь социальному роману, то перед Достоевским были образцы подлинного социального романа — социально-психологического, бытового, биографического, к которым Достоевский однако почти не обращался. Начинавший вместе с Достоевским Григорович и др. подошли к тому же миру униженных и оскорбленных, следуя совсем иным образцам.

Указанные Гроссманом функции — побочные. Основное и главное не в них.

Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твер-

[1] См. там же, стр. 61, 2.

дою всеопределяющею основою всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается сюжету как воплощенный и строго локализованный в жизни человек в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность настолько конкретизована и специфицирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может разыгрываться только в строгих рамках этих отношений. Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения созидаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания как людей не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои как герои порождаются самим сюжетом. Сюжет — не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете.

Авантюрный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно. Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические, — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек. Более того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как «положение». Так, аристократ бульварного романа ничего общего не имеет с аристократом социально-семейного романа. Аристократ бульварного романа — это положение, в котором оказался человек. Человек действует в костюме аристократа как человек: стреляет, совершает преступления, убегает от врагов, преодолевает препятствия и т. д. Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные, культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения — только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой — самосохранением, жаждой победы

и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью, — определяют авантюрный сюжет.

Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, — телесный и телесно-душевный человек. Поэтому вне самого сюжета он пуст и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает. Авантюрный сюжет не может поэтому быть последнею связью в романном мире Достоевского, но как сюжет он является единственно благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла.

Сюжет у Достоевского совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций. Его цель — ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы. Подлинные связи начинаются там, где сюжет кончается, выполнив свою служебную функцию.

Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз голосом человеческим»[1].

В сущности все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности. Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа. Каковы они? —на этот основной вопрос мы здесь не дадим ответа. Принципы сочетания голосов могут быть раскрыты лишь после тщательного анализа слова у Достоевского. Ведь дело идет о сочетании полновесных слов героев о себе самих и о мире слов, провоцированных сюжетом, но в сюжет не укладывающихся. Анализу слова и посвящена следующая часть нашей работы.

Достоевский в своей записной книжке дает замечательное определение особенностей своего художественного творчества: «При полном реализме найти человека в человеке... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»[2].

[1] См. Собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. VII, стр. 220.
[2] «Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского», СПБ. 1883 г.

«Глубины души человеческой» или то, что идеалисты романтики обозначили как «дух» в отличие от души, в творчестве Достоевского становится предметом объективно-реалистического, трезвого прозаического изображения. Глубины души человеческой в смысле всей совокупности высших идеологических актов — познавательных, этических и религиозных — в художественном творчестве были лишь предметом непосредственного патетического выражения, или они определяли это творчество как принципы его. Дух был дан или как дух самого автора, объективированный в целом созданного им художественного произведения, или как лирика автора, как его непосредственное исповедание в категориях его собственного сознания. И в том и в другом случае он был «наивен», и сама романтическая ирония не могла уничтожить этой наивности, ибо оставалась в пределах того же духа.

Достоевский кровно и глубоко связан с европейским романтизмом, но то, к чему романтик подходил изнутри в категориях своего «я», чем он был одержим, к тому Достоевский подошел извне, но при этом так, что этот объективный подход ни на одну иоту не снизил духовной проблематики романтизма, не превратил ее в психологию. Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади. От первых и до последних страниц своего художественного творчества он руководился принципом: не пользоваться для объективации и завершения чужого сознания ничем, что было бы недоступно самому этому сознанию, что лежало бы вне его кругозора. Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (может быть за редчайшими исключениями); спиною человека он не изобличает его лица. В произведениях Достоевского нет буквально ни единого существенного слова о герое, какое герой не мог бы сказать о себе сам (с точки зрения содержания, а не тона). Достоевский не психолог. Но в то же время Достоевский объективен и с полным правом может называть себя реалистом.

С другой стороны, и всю ту авторскую творческую субъективность, которая всевластно окрашивает изображенный мир в монологическом романе, Достоевский также объективирует, делая предметом восприятия то, что было формою восприятия. Поэтому собственную форму (и имманентную ей авторскую субъективность) он отодвигает глубже и дальше, так далеко, что она уже не может найти своего выражения в стиле и в тоне. Его герой — идеолог. Сознание идеолога со всею его серьезностью и со всеми его лазейками, со всею его прин-

ципиальностью и глубиной и со всею его оторванностью от бытия настолько существенно входит в содержание его романа, что этот прямой и непосредственный монологический идеологизм не может уже определять его художественную форму. Монологический идеологизм после Достевского становится «достоевщиной». Поэтому собственная монологическая позиция Достоевского и его идеологическая оценка не замутнили объективизма его художественного видения. Его художественные методы изображения внутреннего человека, «человека в человеке», по своему объективизму остаются образцовыми для всякой эпохи и при всякой идеологии.

«Бахтин под маской»

Выпуск 4

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

(Опыт стилистики)

Глава I

ТИПЫ ПРОЗАИЧЕСКОГО СЛОВА. СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

Существует группа художественно-речевых явлений, которая в настоящее время начинает привлекать к себе особое внимание исследователей. Это — явления стилизации, пародии, сказа и диалога.

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи, как обычное слово, и на **другое слово**, на **чужую речь**. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение.

Менее очевидна эта двоякая направленность слова в сказе и в диалоге (в пределах одной реплики). Сказ, действительно, может иметь иногда лишь одно направление — предметное. Также и реплика диалога может стремиться к прямой и непосредственной предметной значимости. Но в большинстве случаев и сказ и реплика ориентированы на чужую речь: сказ — стилизуя ее, реплика — учитывая ее, отвечая ей, предвосхищая ее.

Указанные явления имеют глубокое принципиальное значение. Они требуют совершенно нового подхода к речи, не укладывающегося в пределы обычного стилистического и лексикологического рассмотрения. Ведь обычный подход берет слово в пределах *одного монологического контекста*, причем слово определяется в отношении к своему предмету (учение о тропах) или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи (стилистика в узком смысле). Лексикология знает, правда, несколько иное отношение к слову. Лексический оттенок слова, например архаизм или провинциализм, указывает на какой-то другой контекст, в котором *нормально* функционирует данное слово (древняя письменность, провинциальная речь), но этот другой контекст — языковой, а не речевой (в точном смысле), это не чужое высказывание, а безличный и неорганизованный в конкретное высказывание материал языка. Если же лексический оттенок хотя бы до некоторой степени индивидуализован, т. е.

указывает на какое-нибудь определенное чужое высказывание, из которого данное слово заимствуется или в духе которого оно строится, то перед нами уже или стилизация, или пародия, или аналогичное явление. Таким образом, и лексикология в сущности остается в пределах одного монологического контекста и знает лишь прямую непосредственную направленность слова на предмет без учета чужого слова, второго контекста.

Самый факт наличности двояко-направленных слов, включающих в себя как необходимый момент отношение к чужому высказыванию, ставит нас перед необходимостью дать полную, исчерпывающую классификацию слов с точки зрения этого нового принципа, не учтенного ни стилистикой, ни лексикологией, ни семантикой. Можно без труда убедиться, что кроме непосредственно интенциональных слов (предметных) и слов, направленных на чужое слово, имеется и еще один тип. Но и двояко-направленные слова (учитывающие чужое слово), включая такие разнородные явления, как стилизация, пародия, диалог, нуждаются в дифференциации. Необходимо указать их существенные разновидности (с точки зрения того же принципа). Далее, неизбежно возникнет вопрос о возможности и о способах сочетания слов, принадлежащих к различным типам, в пределах одного контекста. На этой почве возникают новые стилистические проблемы, стилистикой до сих пор совершенно не учтенные. Для понимания же стиля прозаической речи как раз эти проблемы имеют первостепенное значение[1].

Рядом с прямым и непосредственно интенциональным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание (первый тип слова), мы наблюдаем еще изображенное или объектное слово (второй тип). Наиболее типичный и распространенный вид изображенного, объектного слова — прямая речь героев. Она имеет непосредственное предметное значение, однако не лежит в одной плоскости с авторской, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она не только понимается с точки зрения своего предмета, но сама является предметом интенции как характерное, типичное, колоритное слово.

---

[1] Приводимая ниже классификация типов и разновидностей слова совершенно не иллюстрируется нами примерами, так как в следующей главе дается обширный материал из Достоевского для каждого из разбираемых здесь случаев.

Там, где есть в авторском контексте прямая речь, допустим, одного героя, то перед нами в пределах одного контекста два речевых центра и два речевых единства: единство авторского высказывания и единство высказывания героя. Но второе единство не самостоятельно, подчинено первому и включено в него как один из его моментов. Стилистическая обработка того и другого высказывания различна. Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица характерологически или типически определенного, т. е. обрабатывается как объект авторской интенции, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности. Слово автора, напротив, обрабатывается стилистически в направлении своего прямого предметного значения. Оно должно быть адекватно своему предмету (познавательному, поэтическому или иному). Оно должно быть выразительным, сильным, значительным, изящным и т. п. с точки зрения своего прямого предметного задания — нечто обозначить, выразить, сообщить, изобразить. И стилистическая обработка его установлена на соосуществляющее предметное понимание. Если же авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, — то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация или стилизованный сказ. Об этом, уже т р е т ь е м типе мы будем говорить позже.

Прямое интенциональное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным. Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания чужому слову и наличность всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, т. е. если в самом слове содержится нарочитое указание на чужое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого.

Стилистическая обработка объектного слова, т. е. слова героя, подчиняется как высшей и последней инстанции стилистическим заданиям авторского контекста, объектным моментом которого оно является. Отсюда возникает ряд стилистических проблем, связанных с введением и органическим включением прямой речи героя в авторский контекст. Пос-

ледняя смысловая инстанция, а следовательно и последняя стилистическая инстанция даны в прямой авторской речи.

Последняя смысловая инстанция, требующая непосредственно предметного соосуществляющего понимания, есть, конечно, во всяком литературном произведении, но она не всегда представлена прямым авторским словом. Это последнее может вовсе отсутствовать, композиционно замещаясь словом рассказчика, а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. В этих случаях весь словесный материал произведения относится ко второму или к третьему типу слов. Драма почти всегда строится из изображенных объектных слов. В Пушкинских же «повестях Белкина», например, рассказ (слова Белкина) построен из слов третьего типа; слова героев относятся, конечно, ко второму типу. Отсутствие прямого интенционального слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — интенция автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие.

Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например, Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной интенциональности слов героя и соответственного понижения их объектности, взаимоотношение между авторской речью и речью героя начинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними ослабевает, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается.

В научной статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни — для опровержения, другие, наоборот, для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения между непосредственно интенциональными словами в пределах одного контекста. Отношения согласия — несогласия, утверждения — дополнения, вопроса — ответа и т. п. — чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями. В драматическом диалоге или в драматизованном диалоге, введенном в авторский контекст, эти отношения связывают изображенные объектные высказывания и, потому, сами объектны. Это не столкновение двух последних смысловых инстанций, а объектное (сюжетное) столкновение двух изображенных позиций, все-

цело подчиненное высшей, последней инстанции автора. Монологический контекст при этом не размыкается и не ослабляется.

Ослабление или разрушение монологического контекста происходит лишь тогда, когда сходятся два прямо-интенциональных высказывания. Два равно- и прямо-интенциональных слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически, все равно будут ли они друг друга подтверждать или взаимно дополнять или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например в отношении вопроса и ответа). Два равновесомых слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться. Два смысла не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, т. е. вступить в смысловую связь.

Непосредственное интенциональное слово направлено на свой предмет и является последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста. Объектное слово также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской интенции. Но эта чужая интенция не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям. Она не влагет в него другого предметного смысла. Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым интенциональным словом. И в словах первого и в словах второго типа по одной интенции, по одному голосу. Это одноголосые слова.

Но автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую интенцию в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две интенции, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ. Здесь мы переходим к характеристике третьего типа слов.

Стилизация предполагает стиль, т. е. предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную интенциональность, выражала последнюю смысловую инстанцию. Только слово первого типа может быть объектом стилизации. Чужую предметную интенцию (художественно-предмет-

ную) стилизация заставляет служить своим целям, т. е. своим новым интенциям. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, на самую интенцию, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторская интенция не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне.

Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было неусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усвояет себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего.

Хотя, таким образом, между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые переходы. По мере того, как серьезность стиля ослабляется в руках подражателей — эпигонов, его приемы становятся все более условными, и подражание становится полустилизацией. С другой стороны, и стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образцом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимого стиля как *чужого* стиля. Ведь именно дистанция и создавала условность.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика как композиционное замещение авторского слова. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературного слова (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова. И здесь чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации, а условность — гораздо слабее. Конечно, степени того и другого могут быть весьма различны. Но чисто объектным слово рассказчика никогда не может

быть, даже когда он является одним из героев и берет на себя лишь часть рассказа. Ведь автору в нем важна не только индивидуальная и типическая манера мыслить, переживать, говорить, но прежде всего манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора. Поэтому интенции автора, как и в стилизации, проникают внутрь его слова, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор не показывает нам его слова (как объектное слово героя), но изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собою и этим чужим словом.

Элемент сказа, т. е. установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом).

И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его интенции. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует ч у ж о й индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так рассказал бы и он сам и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально характерную манеру. Тургеневский сказ полновесно интенционален, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторские интенции. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в «Первой любви» (представленный рассказчиком в письменной форме) [1].

---

[1] Совершенно справедливо, но с иной точки зрения, отмечает эту особенность тургеневского рассказа Б. М. Эйхенбаум: «Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика

Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально-определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторских интенций в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое.

Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум[1]. Он воспринимает сказ исключительно как установку на устную форму повествования, установку на устную речь и соответствующие ей языковые особенности (устная интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь.

Для разработки историко-литературной проблемы сказа предложенное нами понимание сказа кажется нам гораздо существеннее. Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), и приносит с собою устную речь.

Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся социальных оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских интенций, — приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова (как мы увидим, так именно обстояло дело у Достоевского).

как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции». (Эйхенбаум. «Литература». Прибой. Л. 1927. Стр. 217.)

[1] Впервые в статье «Как сделана «Шинель» в сб. «Опояз» «Поэтика» (1919 г.). Затем в особенности в статье «Лесков и современная проза». См. в книге «Литература», стр. 210 и дальше.

Нам кажется, что Лесков прибегал к рассказчику ради социально-чужого слова и социально-чужого мировоззрения, и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих интенций. Ему, действительно, свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои интенции в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах «Дыма»). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями. Современное же нам тяготение литературы к сказу является, как нам кажется, тяготением к чужому слову. Прямое авторское слово в настоящее время переживает кризис, социально обусловленный.

Здесь не место доказывать все выставленные нами историко-литературные утверждения. Пусть они останутся предположениями. Но на одном мы настаиваем: строгое различение в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов. Мы убедимся в этом при анализе рассказа у Достоевского. Подобных явлений нет, например, у Тургенева, хотя у его рассказчиков тенденция именно к устной речи сильнее, чем у рассказчиков Достоевского.

Аналогична рассказу рассказчика «Icherzählung»: иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда же она, как рассказ у Тургенева, может приближаться и, наконец, сливаться с прямым авторским словом, т. е. работать с одноголосым словом первого типа.

Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как «Icherzählung», «рассказ рассказчика», «рассказ от автора» и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны.

Всем разобранным нами до сих пор явлениям третьего типа слов — и стилизации, и рассказу, и «Icherzählung —

свойственна одна общая черта, благодаря которой они составляют особую (первую) разновидность третьего типа. Эта общая черта: авторская интенция пользуется чужим словом в направлении его собственных интенций. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторские интенции, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская интенция, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой интенцией, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, дистанциированы, но и враждебно противопоставлены. Поэтому нарочитая ощутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива. Авторские же интенции должны быть более индивидуализованы и содержательно наполнены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него разнообразнейшие новые акценты, между тем как стилизовать его можно в сущности лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужой стиль как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить. Далее, пародия может быть более или менее глубокой: можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова. Далее, и самое пародийное слово может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина). Но при всех возможных разновидностях пародийного

слова отношение между авторской и чужою интенцией остается тем же: эти интенции разнонаправлены в отличие от однонаправленных интенций стилизации, рассказа и аналогичных им форм.

Поэтому чрезвычайно существенно различение пародийного и простого сказа. Борьба двух интенций в пародийном сказе порождает совершенно специфические языковые явления, о которых мы упоминали выше. Игнорирование в сказе установки на чужое слоов и, следовательно, его двуголосости лишает понимания тех сложных взаимоотношений, в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными. Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. Сказ Зощенки, например, — пародийный сказ. В рассказах Достоевского, как мы увидим, всегда наличны пародийные элементы особого типа.

Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему интенций. В жизненно-практической речи такое пользование чужим словом чрезвычайно распространено, особенно в диалоге, где собеседник очень часто буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую интенцию и акцентируя его по-своему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.

В книге об особенностях итальянского разговорного языка Лео Шпитцер говорит следующее:

«Mit der Übernahme eines Stückes der Partnerrede vollzieht sich schon an und für sich durch den Wechsel der sprechenden Individuen eine Transposition der Tonart: die Worte «des anderen» klingen in unserem Mund immer fremd, ja sehr leicht höhnisch, karikiert, fratzenhaft... Hier möchte ich die leicht scherzhaft oder scharf ironische Wiederholung des Verbs der Frage in der darauffolgenden Antwort aufführen. Man kann dabei beobachten, dass man nicht nur zu sprachlich möglichen sondern auch zu kühnen, ja eigentlich undenkbaren Konstruktionen greift — nur um ein Stück der Partnerrede «anzubringen» und ironisch zeichnen zu können» [1].

Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новую, нашу, интенцию, т. е. становятся двуго-

---

[1] Leo Spitzer. Italienische Umgangssprache. Leipzig, 1922. Стр. 175, 176. Разрядка наша.

лосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух интенций в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизуем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им интенциями.

Переходим к последней разновидности третьего типа. И в стилизации и в пародии, т. е. в обеих предшествующих разновидностях третьего типа, автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных интенций. В третьей разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новой интенцией, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и, в большинстве случаев, в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, — но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. В стилизации воспроизводимый реальный образец — чужой стиль — тоже остается вне авторского контекста, — подразумевается. Также и в пародии пародируемое определенное реальное слово только подразумевается. Но здесь само авторское слово или себя выдает за чужое слово, или чужое выдает за свое. Во всяком случае оно непосредственно работает чужим словом, подразумеваемый же образец (реальное чужое слово) дает лишь материал и является документом, подтверждающим, что автор действительно воспроизводит определенное чужое слово. В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово. Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направленность на чужое слово. Нельзя вполне и

существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и в синтаксической конструкции.

Провести отчетливую границу между скрытой и явной, открытой полемикой в конкретном случае иногда бывает трудно. Но смысловые отличия очень существенны. Явная полемика просто направлена на опровергаемое чужое слово как на свой предмет. В скрытой же полемике оно направлено на обычный предмет, называя его, изображая, выражая, — и лишь косвенно ударяет по чужому слову, сталкиваясь с ним как бы в самом предмете. Благодаря этому чужое слово начинает изнутри влиять на авторское слово. Поэтому-то и скрыто-полемическое слово — двуголосое, хотя взаимоотношение двух голосов здесь особенное. Чужая интенция здесь не входит самолично внутрь слова, но лишь отражена в нем, определяя его тон и его значение. Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет всю его внутреннюю структуру.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и всякая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики громадно. Собственно в каждом стиле есть элемент внутренней полемики, различие лишь в степени и в характере его. Всякое литературное слово более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Кроме того, литературное слово ощущает рядом с собой другое литературное же слово, другой стиль. Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такою же внутреннею полемикою, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля,

совмещаемой часто и с явным пародированием его. Чрезвычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографиях и в формах «Icherzählung» исповедального типа. Достаточно назвать «Исповедь» Руссо.

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики и их интенции, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. Все те тончайшие изменения смысла, которые происходят при напряженной диалогичности, к сожалению, до сих пор совершенно не изучены. Учет противослова (Gegenrede) производит специфические изменения в структуре диалогического слова, делая его внутренне событийным и освещая самый предмет слова по-новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову.

Особенно значительно и важно для наших последующих целей явление скрытой диалогичности, не совпадающее с явлением скрытой полемики. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это — беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на не сказанное чужое слово. Мы увидим дальше, что у Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан.

Разобранная нами третья разновидность, как мы видим, резко отличается от предшествующих двух разновидностей третьего типа. Эту последнюю разновидность можно назвать активной, в отличие от предшествующих пассивных разновидностей. В самом деле: в стилизации, в рассказе и в пародии чужое слово совершенно пассивно в руках орудующего им автора. Он берет, так сказать, беззащитное и безответное чужое слово и вселяет в него свои интенции, заставляя его служить своим новым целям. В скрытой полемике и в диалоге, наоборот, чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием.

Однако и во всех явлениях второй разновидности третьего типа возможно повышение активности чужого слова. Когда пародия чувствует существенное сопротивление, известную силу и глубину пародируемого чужого слова, она осложняется тонами скрытой полемики. Такая пародия звучит уже иначе. Пародируемое слово звучит активнее, оказывает противодействие авторской интенции. Происходит внутренняя диалогизация пародийного слова. Такие же явления происходят и при соединении скрытой полемики с рассказом, вообще во всех явлениях третьего типа, при наличии разнонаправленности чужих и авторских интенций.

По мере понижения объектности чужого слова, которая, как мы знаем, в известной степени присуща всем словам третьего типа, в однонаправленных словах (в стилизации, в однонаправленном рассказе) происходит слияние авторского и чужого голоса. Дистанция утрачивается: стилизация становится стилем; рассказчик превращается в простую композиционную условность. В разнонаправленных же словах понижение объектности и соответственное повышение активности собственных интенций чужого слова неизбежно приводит к внутренней диалогизации слова. В таком слове уже нет подавляющего доминирования авторской интенции над чужой, слово утрачивает свое спокойствие и уверенность, становится взволнованным, внутренне не решенным и двуликим. Такое слово не только двуголосое, но и двуакцентное, его трудно интонировать, ибо живая громкая интонация слишком монологизует слово и не может быть справедлива к чужой интенции в нем.

Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два слова, на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех возможных явлений двуголосого слова, и вообще всех возможных способов ориентации по отношению к чужому слову, осложняющей обычную предметную ориентацию речи. Возможна более глу-

бокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей, а может быть и типов. Но для наших целей представляется достаточной и данная нами классификация.

Дадим ее схематическое изображение.

Приводимая ниже классификация носит, конечно, чисто смысловой, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизоваться и т. п.

I. *Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово как выражение последней смысловой инстанции говорящего.*

II. *Объектное слово (слово изображенного лица).*

1) С преобладанием социально-типической определенности. 2) С преобладанием индивидуально-характерологической определенности.	Разные степени объектности.

III. *Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).*

1) Однонаправленное двуголосое слово.

a) Стилизация. b) Рассказ рассказчика. c) Необъектное слово героя-носителя (частичного) авторских интенций. d) Icherzählung.	При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, т. е. к слову первого типа.

2) Разнонаправленное двуголосое слово.

a) Пародия со всеми ее оттенками. b) Пародийный рассказ. c) Пародийная Icherzählung. d) Слово пародийно-изображенного героя. e) Всякая передача чужого слова с переменой акцента.	При понижении объектности и активизации чужой интенции внутренне-диалогизуются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.

3) Активный тип (отраженное чужое слово).

a) Скрытая внутренняя полемика. b) Полемически окрашенная автобиография и исповедь. c) Всякое слово с оглядкой на чужое слово. d) Реплика диалога. e) Скрытый диалог.	Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному интенциональному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, — но эти явления редки и специфичны. Сюда относится, например, «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, Некрасова и др. Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности есть стилистика лишь одного первого типа слова, т. е. авторского прямого предметно-направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику неоклассицизма, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика неоклассицизма ориентирована на прямом интенциональном слове, несколько сдвинутом в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимно-ориентаций этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совершаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое высказывание. Жизнь и функции слова

в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в я з ы к е. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах, игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое интенциональное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа [1], но все же доведенное до своих пределов непосредственно интенциональное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступны такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и не существенные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была бы разрушена [2]. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею. И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в речах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы

[1] В связи с интересом к «народности» (не как этнографической категории) громадное значение в романтизме приобретают различные формы с к а з а как преломляющего чужого слова со слабой степенью объектности. Для классицизма же «народное слово» (в смысле социально-типического и индивидуально-характерного чужого слова) было чисто объектным словом (в низких жанрах). Из слов третьего типа особенно важное значение в романтизме имела внутренне-полемическая Icherzählung (особенно исповедального типа).

[2] Большинство прозаических жанров, в особенности роман, — конструктивны: элементами их являются ц е л ы е   в ы с к а з ы в а н и я, хотя эти высказывания и неполноправны и подчинены монологическому единству.

очень чутко угадываем малейший сдвиг интенций, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпады не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст. Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки! Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно лингвистических категорий. Лишь такие одноголосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор, при всей ее лингвистической ценности, в художественном творчестве способна лишь регистрировать следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии.

Проблема ориентации речи на чужое слово имеет первостепенное социологическое значение. Слово по природе социально. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда социального общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило. Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от интенций, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими интенциями. Его собственная интенция находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами социологии слова, всякого слова, в том числе и художественного. Каждой социальной группе в каждую эпоху свойственно свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой социальной ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякая творческая интенция, всякая мысль, чувство, переживание должны пре-

ломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления. Если есть в распоряжении данной социальной группы сколько-нибудь авторитетный и отстоявшийся medium преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью условности. Если ж такого medium'а нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, т. е. пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, интенциональное, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетный отстоявшийся medium слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данной социальной среде, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для социологии художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы, намечаем бездоказательно, без проработки на конкретном материале, — здесь не место для рассмотрения их по существу.

Вернемся к Достоевскому.

Произведения Достоевского прежде всего поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова, причем эти типы и разновидности даны в своем наиболее резком выражении. Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет, ибо речам героев дана такая постановка, которая лишает их всякой объектности. Поражает, далее, постоянное и резкое чередование различнейших типов слова. Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житийных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу, — такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих вы-

сказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон.

Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутренне-диалогизованных слов. Своеобразие Достоевского в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения. Как и в каких моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора? — на этот вопрос для монологического романа очень легко дать ответ. Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологистом, и каково бы ни было их композиционное размещение, авторские интенции должны доминировать над всеми остальными и должны слагаться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интенций в том или другом слове, на том или другом участке произведения — только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем — заранее предрешен, это только кажущийся спор; все полнозначные победные интенции рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты — к одному голосу. Художественное задание Достоевского — совершенно иное. Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей: ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе.

Стилистическое значение чужого слова в произведениях Достоевского — громадно. Оно живет здесь напряженнейшею жизнью. Основные для Достоевского стилистические связи — это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания, — основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона.

Слово у Достоевского, его жизнь в произведении и его функции в осуществлении полифонического задания мы будем рассматривать в связи с теми композиционными единствами, в которых слово функционирует: в единстве монологического самовысказывания героя, в единстве рассказа — рассказа рассказчика или рассказа от автора — и, наконец, в единстве диалога между героями. Таков будет и порядок нашего рассмотрения.

Глава II

МОНОЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО ГЕРОЯ И СЛОВО РАССКАЗА В ПОВЕСТЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский начал с преломляющего слова, — с эпистолярной формы. По поводу «Бедных людей» он пишет брату: «Во всем они (публика и критика, *М. Б.*) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»[1].

Говорят Макар Девушкин иВаренька Доброселова, автор только размещает их слова: его интенции преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность Icherzählung. Слово здесь — двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное. Таким оно является как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет. Мы увидим, что авторские интенции очень тонко и осторожно преломляются в словах героев-рассказчиков, хотя все произведение наполнено явными и скрытыми пародиями, явной и скрытой полемикой (авторской).

Но здесь нам важна пока речь Макара Девушкина лишь как монологическое высказывание героя, а не как речь рассказчика в Icherzählung, функцию которой она здесь выполняет (ибо других носителей слова, кроме героя, здесь нет). Ведь слово всякого рассказчика, которым пользуется автор для осуществления своего художественного замысла, само принадлежит к какому-нибудь определенному типу, помимо того типа, который определяется его функцией рассказывания. Каков же тип монологического высказывания Девушкина?

Эпистолярная форма сама по себе еще не предрешает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности; но наиболее благоприятной эпистолярная форма является для слова последней разновидности третьего типа, т. е. для отраженного чужого слова. Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПБ. 1883 г. Стр. 44.

может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер. В своем первом произведении Достоевский вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова. Значение этого стиля в его последующем творчестве громадно: важнейшие исповедальные самовысказывания героев проникнуты напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову о них, чужой реакции на их слово о себе. Не только тон и стиль, но и внутренняя смысловая структура этих высказываний определяются предвосхищением чужого слова: от Голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова. В «Бедных людях» начинает вырабатываться приниженная разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом.

Эта оглядка проявляется прежде всего в характерном для этого стиля торможении речи и в перебивании ее оговорками.

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать, вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был, что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, в тихомолочку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил. Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие, да удобство-то главное, ведь это я все для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь»[1].

Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое произведет его сообщение о том, что он живет в кухне, не хочет огорчить своей собседницы и т. п. Повторение слов вызывается стремлением усилить их акцент или придать им новый оттенок в виду возможной реакции собеседника.

[1] См. т. I. стр. 5, 6.

В приведенном отрывке отраженным словом является возможное слово адресата — Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого «чужого человека». Вот как он определяет этого чужого человека. «Ну, а что вы в чужих-то людях будете делать?» — спрашивает он Вареньку Доброселову. «Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек... Нет, вы меня извольте-ка порасспросить, так я вам скажу, что такое чужой человек. Знаю я его, маточка, хорошо знаю, случалось хлеб его есть. Зол он, Варенька, зол, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он его истерзает укором, попреком, да взглядом дурным»[1].

Бедный человек, но человек «с амбицией», каким является Макар Девушкин, по замыслу Достоевского, постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека, взгляд или попрекающий или — что, может быть, еще хуже для него — насмешливый. (Для героев более гордого типа самый дурной чужой взгляд — сострадательный). Под этим-то чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем. «Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят»[2].

Эта оглядка на социально-чужое слово определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок. Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь. В каждом своем проявлении человек дан весь. Самая же установка человека по отношению к чужому слову и чужому сознанию является в сущности основною темою всех произведений Достоевского. Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» — на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.

---

[1] Там же, стр. 55.

[2] Там же, стр. 67.

Эта тема в различных произведениях развивается в различных формах, с различным содержательным наполнением, на различном духовном уровне. В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально-чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь, так сказать, в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи. И самая социальная приниженность делает эту внутреннюю оглядку и полемику прямой и отчетливой без тех сложнейших внутренних лазеек, разрастающихся в целые идеологические построения, какие появляются в позднейшем творчестве Достоевского. Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полною ясностью.

«Отнеслись намедни в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньгу уметь зашибить. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, — а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой, правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый; но есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну, что же делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что же тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!» Да что же тут бесчестного такого?.. Ну, так я сознаю теперь, что я нужен, что я необходим, и что нечего человека вздором с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, — вот она крыса какая! — Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать» [1].

В еще более резкой полемике раскрывается самосознание Макара Девушкина, когда он узнает себя в гоголевской «Шинели»; он воспринимает ее как чужое слово о себе са-

[1] См. т. I, стр. 42, 43.

мом и старается это слово полемически разрушить как не адекватное ему.

Но присмотримся теперь внимательнее к самому построению этого «слова с оглядкой».

Уже в первом приведенном нами отрывке, где Девушкин оглядывается на Вареньку Доброселову, сообщая ей о своей новой комнате, мы замечаем своеобразные перебои речи, определяющие ее синтаксическое и акцентное построение. В речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи Макара Девушкина одно или два своих слова, иногда целое предложение: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня! — то есть я пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего»...[1] и т. д. Слово «кухня» врывается в речь Девушкина из чужой возможной речи, которую он предвосхищает. Это слово дано с чужим акцентом, который Девушкин полемически несколько утрирует. Акцента этого он не принимает, хотя и не может не признать его силы, и старается обойти его путем всяческих оговорок, частичных уступок и смягчений, искажающих построение его речи. От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются круги на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидно чужого слова с очевидно чужим акцентом, большинство слов в приведенном отрывке берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи.

Внедрение слов и особенно акцентов из чужой реплики в речь Макара Девушкина в последнем приведенном нами отрывке еще более очевидно и резко. Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дескать, переписывает!» В предшествующих трех строках слово «переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Девушкина; однако он все усиливается, пока, нако-

[1] См. т. I, стр. 5, 6.

нец, не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю... (следует оговорка, *М. Б.*). Ну, что ж тут в самом деле такого, что переписываю. Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!» Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление[1], пока, наконец, он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и интенция самого Девушкина, которая как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоборствующий ему акцент Девушкина.

Мы можем описательно определить все эти разобранные нами явления так: в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывают специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными перебоями, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны.

Мы дадим еще такое образное определение и объяснение тем же явлениям: представим себе, что две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того, чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах. Эти реплики шли в противоположных направлениях, сталкивались между собой; поэтому их наложение друг на друга и слияние в одно высказывание приводит к напряженнейшему перебою. Столкновение целых реплик — единых в себе и одноакцентных — превращается теперь в новом, получившемся в результате их слияния, высказывании в резкий перебой противоречивых голосов в каждой детали, в каждом атоме этого высказывания. Диалогическое столкновение ушло внутрь, в тончайшие структурные элементы речи (и соответственно — элементы сознания).

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть, примерно, в такой грубый диалог Макара Девушкина с «чужим человеком»:

---

[1] В слове «переписываю» Бахтин последовательно ставит один, два, три, четыре знака ударения, чего мы не можем воспроизвести по техническим причинам. — Прим. издателя серии.

Чужой человек. Надо уметь деньгу зашибить. Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Девушкин. Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек. Да какой кусок хлеба?! Сегодня он есть, а завтра его и нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Девушкин. Правда, у меня простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек. Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Девушкин. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек. Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Девушкин. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю... и т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе и получилось приведенное нами самовысказывание Девушкина.

Конечно, этот воображаемый диалог весьма примитивен, как содержательно примитивно еще и сознание Девушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог». Но зато формальная структура самосознания и самовысказывания вследствие этой своей примитивности и грубости чрезвычайно отчетлива и ясна. Поэтому мы и останавливаемся на ней так подробно. Все существенные самовысказывания позднейших героев Достоевского могут быть также развернуты в диалог, ибо все они как бы возникли из двух слившихся реплик, но перебой голосов в них уходит так глубоко, в такие тончайшие элементы мысли и слова, что развернуть их в наглядный и грубый диалог, как мы это сделали сейчас с самовысказыванием Девушкина, конечно, совершенно невозможно.

Разобранные нами явления, производимые чужим словом в сознании и в речи героя, в «Бедных людях» даны в соответствующем стилистическом облачении речи мелкого петербургского чиновника. Разобранные нами структурные особенности «слова с оглядкой», скрыто-полемического и внутренне диалогического слова преломляются здесь в строго и искусно выдержанной социально-типической речевой манере Девушкина. Поэтому все эти языковые явления — оговорки, повторения, уменьшительные слова, разнообразие частиц и

междометий — в той форме, в какой они даны здесь, невозможны в устах других героев Достоевского, принадлежащих к иному социальному миру. Те же явления появляются в другом социально-типическом и индивидуально характерологическом речевом обличьи. Но сущность их остается той же: скрещение и пересечение в каждом элементе сознания и слова двух сознаний, двух точек зрения, двух оценок, так сказать, внутриатомный перебой голосов.

В той же социально-типической речевой среде, но с иной индивидуально-характерологической манерой построено слово Голядкина. В «Двойнике» разобранная нами особенность сознания и речи достигает крайне резкого и отчетливого выражения как ни в одном из произведений Достоевского. Заложенные уже в Макаре Девушкине тенденции, здесь с исключительною смелостью и последовательностью развиваются до своих смысловых пределов на том же идеологически нарочито примитивном, простом и грубом материале.

Приведем речевой и смысловой строй Голядкинского слова в пародийной стилизации самого Достоевского, данной им в письме к брату во время работы над «Двойником». Как во всякой пародийной стилизации здесь отчетливо и грубо проступают основные особенности и тенденции Голядкинского слова.

«Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед итти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с его превосходительством, и пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку»[1].

Как мы увидим, в том же пародирующем героя стиле ведется и рассказ в самой повести. Но к рассказу мы обратимся после.

Влияние чужого слова на речь Голядкина совершенно очевидно. Мы сразу чувствуем, что речь эта, как и речь Девушкина, довлеет не себе и не своему предмету. Однако взаимоотношение Голядкина с чужим словом и с чужим сознанием несколько иное, чем у Девушкина. Отсюда и явления,

[1] См. «Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского», стр. 39.

порождаемые в стиле Голядкина чужим словом, иного рода.

Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». Это симулирование независимости и равнодушия так же приводит его к непрестанным повторениям, оговоркам, растянутости, но здесь они повернуты не во вне, не к другому, а к себе самому: он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека. Успокоительные диалоги Голядкина с самим собою — распространеннейшее явление в этой повести. Рядом с симуляцией равнодушия идет, однако, другая линия отношений к чужому слову — желание спрятаться от него, не обращать на себя внимания, зарыться в толпу, стать незаметным: «он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все». Но в этом он убеждает уж не себя, а другого. Наконец, третья линия отношения к чужому слову — уступка, подчинение ему, покорное усвоение его себе, как если бы он и сам так думал, сам искренне соглашался бы с этим: «что он, пожалуй, готов, что если уж на то пошло, то он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет».

Таковы три генеральных линии ориентации Голядкина, они осложняются еще побочными, хотя и довольно важными. Но каждая из этих трех линий уже сама по себе порождает очень сложные явления в Голядкинском сознании и в Голядкинском слове.

Остановимся прежде всего на симуляции независимости и спокойствия.

Диалогами героя с самим собой, как мы сказали, полны страницы «Двойника». Можно сказать, что вся внутренняя жизнь Голядкина развивается диалогически. Приведем два примера такого диалога.

«Так ли, впрочем, будет все это», продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж: «так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же», продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться на всех чужих лестницах: «что же? ведь я про свое и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он и увидит, что так тому и следует быть» [1].

---

[1] См. т. I, стр. 124.

Второй пример внутреннего диалога гораздо сложнее и острее. Голядкин ведет его уже после появления двойника, т. е. уже после того, как второй голос объективировался для него в его собственном кругозоре.

«Так-то выражался восторг господина Голядкина, а между тем что-то все еще щекотало у него в голове, тоска не тоска, а порой так сердце насасывало, что господин Голядкин не знал, чем утешить себя. «Впрочем, подождем-ка мы дня, и тогда будем радоваться. А впрочем, ведь что же такое? Ну, рассудим, посмотрим. Ну, давай рассуждать, молодой друг мой, ну, давай рассуждать. Ну, такой же как и ты человек, во-первых, совершенно такой же. Ну, да что ж тут такого? Коли такой человек, так мне и плакать? Мне-то что? Я в стороне; свищу себе, да и только! На то пошел, да и только! Пусть его служит! Ну, чудо и странность, там, говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? Положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики, и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага презираю. Не интригант, и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив» [1].

Прежде всего возникает вопрос о самой функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина. На этот вопрос вкратце можно ответить так: *диалог позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека*.

Эта замещающая функция второго голоса Голядкина чувствуется во всем. Не поняв этого, нельзя понять его внутренних диалогов. Голядкин обращается к себе, как к другому — «мой молодой друг», хвалит себя, как может хвалить только другой, ласкает себя с нежной фамильярностью: «голубчик мой, Яков Петрович, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!», успокаивает и ободряет себя авторитетным тоном старшего и уверенного человека. Но этот второй голос Голядкина, уверенный и спокойно-самодовольный, никак не может слиться с его первым голосом — неуверенным и робким; диалог никак не может превратиться в цельный и уверенный монолог одного Голядкина. Более того, этот второй голос настолько не сливается с первым и чувствует себя настолько угрожающе самостоятельным, что в нем сплошь до рядом

---

[1] Там же, стр. 169.

вместо успокоительных и ободряющих тонов начинают слышаться тона дразнящие, издевательские, предательские. С поразительным тактом и искусством Достоевский заставляет второй голос Голядкина почти нечувствительно и незаметно для читателя переходить из его внутреннего диалога в самый рассказ: он начинает звучать уже как чужой голос рассказчика. Но о рассказе несколько позже.

Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», т. е. принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: «прилично ли будет», «кстати ли будет?» И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого: Голядкин с д е л а е т в и д, «что он ничего, что он так мимоездом», и другой увидит, «что так тому и следует быть». В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело. Уверенность второго голоса Голядкина никак не может овладеть им до конца и действительно заменить ему реального другого. В слове другого — главное для него. «Хотя господин Голядкин проговорил все это (о своей независимости, *М. Б.*) до-нельзя отчетливо, ясно, с уверенностью, взвешивая слова и рассчитывая на вернейший эффект, но между тем, с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел теперь на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение, и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича» [1].

Во втором приведенном нами отрывке внутреннего диалога замещающие функции второго голоса совершенно ясны. Но, кроме того, здесь появляется уже и третий голос, просто чужой, перебивающий второй, только замещающий другого, голос. Поэтому здесь наличны явления, совершенно аналогичные разобранным нами в речи Девушкина: чужие, получужие слова и соответствующие акцентные перебои: «Ну, чудо и странность, там, говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? Положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы?» [2]. Здесь повсюду, особенно там, где

[1] См. т. I, стр. 129.
[2] Там же, стр. 169.

поставлены многоточия, как бы вклиниваются предвосхищаемые чужие реплики. И это место можно было бы развернуть в форме диалога. Но здесь он сложней. В то время как в речи Девушкина полемизировал с «чужим человеком» один цельный голос, здесь — два голоса: один уверенный, слишком уверенный, другой слишком робкий, во всем уступающий, полностью капитулирующий[1].

Второй, замещающий другого, голос Голядкина, его первый, прячущийся от чужого слова («я как все», «я ничего»), голос, а затем и сдающийся этому чужому слову («я что же, если так, я готов») и, наконец, вечно звенящий в нем чужой голос находятся в таких сложных взаимоотношениях друг с другом, что дают достаточный материал для целой интриги и позволяют построить всю повесть на них одних. Реальное событие, именно неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне и все превходящие обстоятельства в повести собственно не изображаются: они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актулизуют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести. Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге, которая всецело развертывается в пределах самосознания Голядкина, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы этого самосознания. Внешняя, намеренно неясная интрига (все главное произошло до начала повести) служит также твердым, едва прощупывающимся каркасом для внутренней интриги Голядкина. Рассказывает же повесть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло. «Двойника» Достоевский мыслил как «исповедь»[2] (не в личном смысле, конечно), т. е. как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. «Двойник» — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского.

В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина, ввиду полного непризнания его личности другими, заменить себе самому другого. Голядкин разыгрывает незави-

---

[1] Правда, зачатки внутреннего диалога были уже и у Девушкина.

[2] Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «но скоро ты прочтешь «Неточку Незванову». Это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде». («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», стр. 63.)

самого человека; сознание Голядкина разыгрывает уверенность и самодостаточность. Новое, острое столкновение с другим во время званого вечера, когда Голядкина публично выводят, обостряет раздвоение. Второй голос Голядкина перенапрягает себя в отчаяннейшей симуляции самодостаточности, чтобы спасти лицо Голядкина. Слиться с Голядкиным его второй голос не может, наоборот, — все больше и больше звучат в нем предательские тона издевки. Он провоцирует и дразнит Голядкина; он сбрасывает маску. Появляется двойник. Внутренний конфликт драматизуется; начинается интрига Голядкина с двойником.

Двойник говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит. В начале он прикидывается прячущимся Голядкиным и Голядкиным сдающимся. Когда Голядкин приводит к себе двойника, этот последний выглядит и ведет себя как первый, неуверенный голос во внутреннем диалоге Голядкина («Кстати ли будет, прилично ли будет» и т. п.): «Гость (двойник, *М. Б.*) был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды, и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его, так что он, если позволят сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, то виляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...»[1].

Это — характеристика прячущегося и стушевывающегося Голядкина. И говорит двойник в тонах и в стиле первого голоса Голядкина. Партию же второго — уверенного и ласково бодрящего голоса ведет по отношению к двойнику сам Голядкин, на этот раз как бы всецело сливаясь с этим голосом: «Мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем, с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой

[1] См. т. I, стр. 171.

понимаю: ведь ты как раз все расскажешь, душа ты правдивая! Ты, брат, сторонись от них всех»[1].

Но далее роли меняются: предательский двойник усвояет себе тон второго голоса Голядкина, пародийно утрируя его ласковую фамильярность. Уже при ближайшей встрече в канцелярии двойник берет этот тон и выдерживает его до конца повести, сам иной раз подчеркивая тождество выражений своей речи со словами Голядкина (сказанных им во время их первой беседы). Во время одной из их встреч в канцелярии двойник, фамильярно щелкнув Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему: «Шалишь, братец, Яков Петрович, шалишь! Хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить»[2]. Или несколько далее перед объяснением их с глазу на глаз в кофейной: «Дескать, так и так, душка, — проговорил господин Голядкин-младший, слезая с дрожек и бесстыдно потрепав героя нашего по плечу: — дружище ты этакой; для тебя, Яков Петрович, я готов переулочком (как справедливо в оно время вы, Яков Петрович, заметить изволили). Ведь вот плут, право, что захочет, то и сделает с человеком!»[3].

Это перенесение слов из одних уст в другие, где они, оставаясь содержательно теми же, меняют свой тон и свой последний смысл, — основной прием Достоевского. Он заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют свой тотальный смысл, звучат иначе, как пародия или как издевка[4]. Почти каждый из главных героев Достоевского имеет своего частичного двой-

[1] См. там же, стр. 176. Себе самому Голядкин незадолго до этого говорил: «Натура-то твоя такова... сейчас заиграешь, обрадовался! Душа ты правдивая!»

[2] Там же, стр. 187.

[3] Там же, стр. 227.

[4] В «Преступлении и наказании» имеется, например, такое буквальное повторение Свидригайловым (частичным двойником Раскольникова) заветнейших слов Раскольникова, сказанных им Соне, повторение с подмигиванием. Приводим это место полностью: «— Э-эх! Человек недоверчивый, — засмеялся Свидригайлов. — Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не «вошь» же была она (он ткнул пальцем, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка-процентщица. Ну, согласитесь, ну, «Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?» И не помоги я, так ведь «Полечка, например, туда же, по той же дороге пойдет...»

«Он проговорил это с видом какого-то подмигивающего, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне». (См. т. V, стр. 391. Разрядка Достоевского.)

ника в другом человеке или даже в нескольких других людях (Ставрогин и Иван Карамазов). В последнем же произведении своем Достоевский снова вернулся к приему полного воплощения второго голоса, правда, на более глубокой и тонкой основе. По своему внешне формальному замыслу диалог Ивана Карамазова с чертом аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собою и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается в сущности одна и та же художественная задача.

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизованный кризис его самосознания, как драматизованная исповедь. За пределы самосознания действие не выходит, так как действующими лицами являются лишь обособившиеся элементы этого самосознания. Действуют три голоса, на которые разложились голос и сознание Голядкина: его «я для себя», не могущее обойтись без другого и без его признания, его фиктивное «я для другого» (отражение в другом), т. е. второй замещающий голос Голядкина, и, наконец, непризнающий его чужой голос, который, однако, вне Голядкина реально не представлен, ибо в произведении нет других равноправных ему героев[1]. Получается своеобразная мистерия или, точнее, moralité, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но moralité, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности.

Но кто же ведет рассказ в «Двойнике»? Какова постановка рассказчика и каков его голос?

И в рассказе мы не найдем ни одного момента, выходящего за пределы самосознания Голядкина, ни одного слова и ни одного тона, какие уже не входили бы в его внутренний диалог с самим собою или в его диалог с двойником. Рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, слова *второго голоса* его, усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона и в этих тонах изображает каждый поступок, каждый жест, каждое движение Голядкина. Мы уже говорили, что второй голос Голядкина путем незаметных переходов сливается с голосом рассказчика; получается впечатление, что *рассказ диалогически обращен к самому Голядкину*, звенит в его собственных ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю.

[1] Второе равноправное сознание появляется лишь в романах.

Вот как описывает рассказчик поведение Голядкина в самый роковой момент его похождений, когда он незваный старается пробраться на бал к Олсуфию Ивановичу:

«Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей.

Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтобы не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале, он, господа, ничего, он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой, стоит он теперь — даже странно сказать, стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. На это ничего, что он тут стоит, он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени, и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти, почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет» [1].

В построении этого рассказа мы наблюдаем перебои двух голосов, такое же слияние двух реплик, какое мы наблюдали еще в высказываниях Макара Девушкина. Но только здесь роли переменились: здесь как бы реплика чужого человека поглотила в себе реплику героя. Рассказ пестрит словами самого Голядкина: «он ничего», «он сам по себе» и т. д. Но эти слова интонируются рассказчиком с насмешкой, с насмешкой и отчасти с укоризной, обращенной к самому Голядкину, построенной в такой форме, чтобы задевать его за живое и провоцировать. Издевательский рассказ незаметно переходит в речь самого Голядкина. Вопрос: «почему же не войти дальше?» принадлежит самому Голядкину, но дан с дразняще-подзадоривающей интонацией рассказчика. Но и эта интонация в сущности не чужда сознанию самого Голядкина. Все это может звенеть в его собственной голове как его второй голос. В сущности, автор в любом месте может поставить кавычки, не изменяя ни тона, ни голоса, ни построения фразы.

Он это и делает несколько дальше:

«Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною. Отчего ж и не выждать? И сам Виллель выжидал. «Да что тут Виллель!» ду-

[1] См. т. I, стр. 144, 145.

мал господин Голядкин: «какой тут Виллель. А вот, как бы мне теперь того... взять да и проникнуть?.. Эх, ты, фигурант ты этакой!..»[1]

Но почему не поставить кавычки двумя предложениями выше, перед словом «отчего ж»? или и еще раньше, заменив слова «он, господа» на «Голядка ты этакой» или какое-нибудь иное обращение Голядкина к себе самому? Но, конечно, кавычки поставлены не случайно. Они поставлены так, чтобы сделать переход особенно тонким и нечувствительным. Имя Виллеля появляется в последней фразе рассказчика и в первой фразе героя. Кажется, что слова Голядкина непосредственно продолжают рассказ и отвечают ему во внутреннем диалоге: «И сам Виллель выжидал» — «Да что тут Виллель!» Это действительно распавшиеся реплики внутреннего диалога Голядкина с самим собой: одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным. Произошло явление, обратное тому, какое мы наблюдали раньше: перебойному слиянию двух реплик. Но результат тот же: двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями. И район действия тот же самый: одно самосознание. Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово.

Приведем еще один пример с такими же зыбкими границами между рассказом и словом героя. Голядкин решился и пробрался, наконец, в зал, где происходил бал, и очутился перед Кларой Олсуфьевной: «Без всякого сомнения, глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю: но что сделано было, того не воротишь. Что же было делать? «Не удастся —держись, а удастся — крепись. Господин Голядкин, уж разумеется, был не интригант и лощить паркет сапогами не мастер»... Так уж случилось. К тому же и иезуиты как-то тут подмешались... Но не до них, впрочем, было господину Голядкину!»[2].

Это место интересно тем, что здесь собственно грамматически-прямых слов самого Голядкина нет, и поэтому для выделения их кавычками нет основания. Часть рассказа, взятая здесь в кавычки, выделена, по-видимому, по ошибке редактора. Достоевский выделил, вероятно, только поговорку: «Не удастся — держись, а удастся — крепись». Следующая же фраза дана в третьем лице, хотя, разумеется, она принадлежит самому Голядкину. Далее, внутренней речи Голядкина принадлежат и паузы, обозначенные многоточием. Предло-

---

[1] Там же, стр. 146.
[2] Там же, стр. 147.

жения, до и после этих многоточий, по своим акцентам относятся друг к другу реплики внутреннего диалога. Две смежные фразы с иезуитами совершенно аналогичны приведенным выше фразам о Виллеле, отделенным друг от друга кавычками.

Наконец, еще один отрывок, где, может быть, допущена противоположная ошибка и не поставлены кавычки там, где грамматически их следовало бы поставить. Выгнанный Голядкин бежит в метель домой и встречает прохожего, который потом оказался его двойником: «Не то чтоб он боялся недоброго человека, а так, может быть... да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое может быть, он-то тут и самое главное дело, и не даром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает»[1].

Здесь многоточие служит разделом рассказа и прямой внутренней речи Голядкина, построенной в первом лице («мою дорогу», «меня задевает»). Но они сливаются здесь настолько тесно, что действительно не хочется ставить кавычки. Ведь и прочесть эту фразу нужно одним голосом, правда, внутренне диалогизованным. Здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ: мы чувствуем, что движемся в сущности в кругу одного сознания.

Можно было бы привести еще очень много примеров, доказывающих, что рассказ является непосредственным продолжением и развитием второго голоса Голядкина и что он диалогически обращен к герою, — но и приведенных нами примеров достаточно. Все произведение построено, таким образом, как сплошной внутренний диалог трех голосов в пределах одного разложившегося сознания. Каждый существенный момент его лежит в точке пересечения этих трех голосов и их резкого мучительного перебоя. Употребляя наш образ, мы можем сказать, что это еще не полифония, но уже и не гомофония. Одно и то же слово, идея, явление проводятся уже по трем голосам и в каждом звучат по-разному. Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с дру-

---

[1] См. т. I, стр. 155.

гом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию. Но пока эти глоса еще не стали вполне самостоятельными, реальными голосами, тремя полноправными сознаниями. Это произойдет лишь в романах Достоевского. Монологического слова, довлеющего только себе и своему предмету, нет в «Двойнике». Каждое слово диалогически разложено, в каждом слове перебой голосов, но подлинного диалога неслиянных сознаний, какой появится потом в романах, здесь еще нет. Здесь есть уже зачаток контрапункта: он намечается в самой структуре слова. Те анализы, какие мы давали, как бы уже контрапунктические анализы (говоря образно, конечно). Но эти новые связи еще не вышли за пределы монологического материала.

В ушах Голядкина несмолкаемо звенит провоцирующий и издевающийся голос рассказчика и голос двойника. Рассказчик кричит ему в ухо его собственные слова и мысли, но в ином безнадежно-чужом, безнадежно-осуждающем и издевательском тоне. Этот второй голос есть у каждого героя Достоевского, а в последнем его романе, как мы говорили, он снова принимает форму самостоятельного существования. Черт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли. Мы оставляем в стороне самый диалог Ивана с чертом, ибо принципы подлинного диалога займут нас в следующей главе. Но мы приведем непосредственно следующий за этим диалогом возбужденный рассказ Ивана Алеше. Его структура аналогична разобранной нами структуре «Двойника». Здесь тот же принцип сочетания голосов, хотя, правда, все здесь глубже и сложнее. В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает в двух разных тональностях. В приведенном частично отрывке мы пропускаем реплики Алеши, ибо его реальный голос еще не укладывается в нашу схему. Нас интересует пока лишь внутриатомный контрапункт голосов, сочетание их лишь в пределах одного разложившегося сознания.

«Дразнил меня! И, знаешь, ловко, ловко. «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги». Это он говорил, это он говорил!.. — Да, но он зол. Он надо мной смеялся. Он был дерзок, Алеша, с содроганием обиды проговорил Иван. — Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Лгал мне же на меня же в глаза. «О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь,

что идешь убить отца, что лакей по твоему наущению убил отца» ... Это он говорит, он, а он это знает. «Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь, вот что тебя злит и мучает, вот отчего ты такой мстительный». — Это он мне про меня говорил, а он знает, что говорит. Нет, он умеет мучить, он жесток—продолжал не слушая Иван. — Я всегда предчувствовал зачем он приходит. «Пусть, говорит, ты шел из гордости, но все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь н р а в с т в е н н о — (слышишь, он тут смеялся!) а другие так и похвалят. Но вот умер Смердяков, повесился, — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?» Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы» [1].

Все лазейки, мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заметить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, — стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта. Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние. Но, конечно, эта полная диалогизация самосознания Ивана, как и всегда у Достоевского, подготовлена исподволь. Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде чужого акцента, изломавшего фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п. От первых слов и всей внутренней установки Ивана в келье Зосимы через беседы его с Алешей, с отцом и особенно со Смердяковым до отъезда в

[1] См. т. XII, стр. 687, 688.

Чермашню и, наконец, через три свидания со Смердяковым после убийства тянется этот процесс постепенного диалогического разложения сознания Ивана, процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании — в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении — есть в каждом произведении Достоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основою, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса. Но к этому мы обратимся позже. Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительною художественною силою дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из «Подростка», которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский, за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду. Я очень хорошо играю на фортепьяно и очень долго учился. Я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из Фауста. Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете, — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем, совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше:

в них слезы, тоска безустанная, безвыходная, и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок. Смятение. Ее подымают, несут — и тут вдруг громовой хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма-чин-ми — так, чтоб все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: Hosanna! — Как бы крик всей вселенной, а ее несут — несут, и вот тут опустить занавес» [1].

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский и осуществлял неоднократно на разнообразном материале.

Однако вернемся к Голядкину, с ним мы еще не покончили; точнее, — не покончили еще со словом рассказчика. С совершенно другой точки зрения — именно, с точки зрения формально-лингвистической стилистики — аналогичное нашему определение рассказа в «Двойнике» дает В. Виноградов в статье «Стиль петербургской поэмы «Двойник» [2].

Вот основное утверждение В. Виноградова:

«Внесением «словечек» и выражений Голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В «Двойнике» сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще оттого, что в косвенной речи Голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначитель-

[1] См. т. VIII, стр. 410—411. Разрядка наша.

[2] См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль». СПБ. 1922. Впервые на эту отмеченную нами особенность рассказа «Двойника» указал Белинский, но объяснения ей не дал.

но указывающие на «всегдашнее обыкновение» г. Голядкина) пестрят не отмечаемыми цитатами из его речей»[1].

Приведя ряд примеров совпадения речи рассказчика с речью Голядкина, Виноградов продолжает:

«Количество выписок можно бы значительно умножить, но и сделанные, представляя собою комбинацию самоопределений господина Голядкина с мелкими словесными штрихами стороннего наблюдателя, достаточно ярко подчеркивают мысль, что «петербургская поэма» по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его «двойника, т. е. «человек с его языком и понятиями». В применении этого новаторского приема и крылась причина неуспеха «Двойника» [2].

Весь произведенный Виноградовым анализ тонок и основателен, и выводы его верны, но он остается, конечно, в пределах принятого им метода, а в эти-то пределы как раз и не вмещается самое главное и существенное.

Виноградов прежде всего не мог усмотреть действительного своеобразия синтаксиса «Двойника», ибо синтаксический строй здесь определяется не сказом самим по себе и не чиновническим разговорным диалектом или канцелярской фразелогией официального характера, а прежде всего столкновением и перебоем разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, т. е. именно тем, что это целое, будучи одним, вмещает в себя акценты двух голосов. Не понята и не указана, далее, диалогическая обращенность рассказа к Голядкину, проявляющаяся в очень ярких внешних признаках, например, в том, что первая фраза речи Голядкина сплошь да рядом является очевидной репликой на предшествующую ей фразу рассказа. Непонята, наконец, основная связь рассказа с внутренним диалогом Голядкина: ведь рассказ вовсе не воспроизводит речь Голядкина вообще, а непосредственно продолжает лишь речь его второго голоса.

Вообще оставаясь в пределах формально-лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лигвинстическое определение слова не покроет его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора В. Виноградова.

В стиле рассказа в «Двойнике» есть еще одна очень существенная черта, также отмеченная Виноградовым, но не

[1] См. в указанной книге стр. 241.

[2] См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль», СПБ, 1922 г., стр. 242.

объясненная им. «В повествовательном сказе, — говорит он, — преобладают моторные образы, и основной стилистический прием его — регистрация движений независимо от их повторяемости» [1].

Действительно, рассказ с утомительнейшею точностью регистрирует все мельчайшие движения героя, не скупясь на бесконечные повторения. Рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий. Такой обобщающий образ лежал бы уже вне кругозора самого героя, и вообще такой образ предполагает какую-то устойчивую позицию во вне. Этой позиции нет у рассказчика, у него нет необходимой перспективы для художественно-завершающего охвата образа героя и его поступков в целом [2].

Эта особенность рассказа в «Двойнике» с известными видоизменениями сохраняется и на протяжении всего последующего творчества Достоевского. Рассказ Достоевского всегда — рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет «далевого образа» героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их. Правда, хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит: «теперь, когда все это уже кончилось», «теперь, когда мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой перспективы.

Однако в отличие от рассказа в «Двойнике» поздние рассказы Достоевского вовсе не регистрируют мельчайших движений героя, нисколько не растянуты и совершенно лишены всяких повторений. Рассказ Достоевского позднего периода — краток, сух и даже несколько абстрактен (особенно там, где он дает осведомление о предшествовавших событиях). Но эта краткость и сухость рассказа «иногда до Жиль-Блаза», определяется — не перспективой, а, наоборот, отсутствием перспективы. Такая нарочитая бесперспективность предопределяется всем замыслом Достоевского, ибо, как мы знаем,

[1] См. там же, стр. 249.

[2] Этой перспективы нет даже для обобщающего «авторского» построения косвенной речи героя.

твердый, завершенный образ героя и события заранее исключен из этого замысла.

Но вернемся еще раз к рассказу в «Двойнике». Рядом с уже объясненным нами отношением его к речи героя мы замечаем в нем и иную пародийную направленность. В рассказе «Двойника», как и в письмах Девушкина, наличны элементы литературной пародии.

Уже в «Бедных людях» автор пользовался голосом своего героя для преломления в нем пародийных интенций. Этого он достигал различными путями: пародии или просто вводились в письма Девушкина с сюжетной мотивировкой (отрывки из сочинений Ротозяева: пародии на великосветский роман, на исторический роман того времени и, наконец, на натуральную школу), или пародийные штрихи давались в самом построении повести (например, «Тереза и Фальдони»). Наконец, в повесть введена прямо преломленная в голосе героя полемика с Гоголем, полемика — пародийно окрашенная (чтение «Шинели» и возмущенная реакция на нее Девушкина. В последующем эпизоде с генералом, помогающим герою, дано скрытое противопоставление эпизоду со «значительным лицом» в «Шинели» Гоголя) [1].

В «Двойнике» в голосе рассказчика преломлена пародийная стилизация «высокого стиля» из «Мертвых душ»; и вообще по всему «Двойнику» рассеяны пародийные и полупародийные реминисценции различных произведений Гоголя. Должно отметить, что эти пародийные тона рассказа непосредственно сплетаются с передразниванием Голядкина.

Введение пародийного и полемического элемента в рассказ делает его более многоголосым, перебойным, не довлеющим себе и своему предмету. С другой стороны, литературная пародия усиливает элемент литературной условности в слове рассказчика, что еще более лишает его самостоятельности и завершающей силы по отношению к герою. И в последующем творчестве элемент литературной условности и обнажение его в той или иной форме всегда служил большому усилению непосредственной интенциональности и самостоятельности позиции героя. В этом смысле литературная условность не только не понижала, по замыслу Достоевского, содержательной значительности и идейности его романа, но, наоборот, должна была повышать ее (как, впрочем, и у

---

[1] О литературный пародиях и о литературной полемике в «Бедных людях» очень ценные историко-литературные указания даны в статье В. Виноградова в сборнике «Творческий путь Достоевского», под ред. Бродского, «Сеятель». Л., 1924.

Жан-Поля и даже, вопреки Шкловскому, у Стерна). Разрушение обычной монологической установки в творчестве Достоевского приводило его к тому, что одни элементы этой обычной монологической установки он вовсе исключал из своего построения, другие тщательно нейтрализовал. Одним из средств этой нейтрализации и служила литературная условность, т. е. введение в рассказ или в принципы построения условного слова: стилизованного или пародийного.

Что касается диалогической обращенности рассказа к герою, то в последующем творчестве Достоевского эта особенность в общем осталась, хотя и видоизменилась, усложнилась и углубилась. Уже не каждое слово рассказчика обращено здесь к герою, а рассказ в его целом, самая установка рассказа. Речь же внутри рассказа в большинстве случаев суха и тускла; «протокольный стиль» — ее лучшее определение. Но протокол-то в целом в своей основной функции — изобличающий и провоцирующий протокол, обращенный к герою, говорящий как бы ему, а не о нем, но только всей своей массою, а не отдельными элементами ее. Правда, и в позднейшем творчестве отдельные герои освещались в непосредственно пародирующем и дразнящем их стиле, звучащем как утрированная реплика их внутреннего диалога. Так, например, построен рассказ в «Бесах» в отношении к Стефану Трофимовичу, но только в отношении к нему. Отдельные нотки такого дразнящего стиля рассеяны и в других романах. Есть они и в «Братьях Карамазовых». Но в общем они чрезвычайно ослаблены. Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протокольно-сухой, нейтрализованный рассказ сменяется резко акцентуированными ценностно-окрашенными тонами, — эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой.

От «Двойника» мы сразу переходим к «Запискам из подполья», минуя весь ряд предшествующих им произведений.

«Записки из подполья» — исповедальная Icherzählung. Первоначально это произведение должно было быть озаглавлено: «Исповедь»[1]. Это действительно подлинная исповедь. Конечно, «исповедь» мы здесь понимаем не в личном смысле. Интенции автора здесь преломлены, как и во всякой Icher-

[1] С таким заглавием «Записки из подполья» были первоначально анонсированы Достоевским во «Времени».

zählung: это не личный документ, а художественное произведение.

В исповеди человека из подполья нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни единого монологически твердого, не разложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многоточие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился за этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный для всего стиля записок: герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я ищу вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (назло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции. Подобные изломы всегда приводят к нагромождению все усиливающихся бранных или — во всяком случае — не угодных другому слов, например:

«Дольше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Постойте! Дайте дух перевести...» [1].

В первых словах исповеди внутренняя полемика с другим скрыта. Но чужое слово присутствует незримо, изнутри определяя стиль речи. Однако уже в середине первого абзаца полемика прорывается в открытую: предвосхищаемая чужая реплика внедряется в рассказ, правда, пока еще в ослабленной форме. «Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю».

В конце третьего абзаца налично уже очень характерное предвосхищение чужой реакции: «Уж не кажется ли вам,

---

[1] См. т. III, стр. 317.

господа, что я теперь перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А, впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

В конце следующего абзаца находится уже приведенный нами полемический выпад против «почтенных старцев». Следующий за ним абзац прямо начинается с предвосхищения реплики на предыдущий абзац: «Наверно вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется, или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский ассесор».

Следующий абзац опять кончается предвосхищенной репликой: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить на счет деятелей, да еще из форсу дурного тона, гремлю саблей, как мой офицер».

В дальнейшем подобные концовки абзацев становятся реже, но все же все основные смысловые разделы повести заостряются к концу открытым предвосхищением чужой реплики.

Таким образом, весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань, как в приведенных нами концовках. В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, т. е. ни одного монологического слова. Мы увидим, что это напряженное отношение к чужому сознанию у человека из подполья осложняется не менее напряженным диалогическим отношением к себе самому. Но сначала дадим краткий структурный анализ предвосхищения чужих реплик.

Это предвосхищение обладает своеобразною структурною особенностью: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово. Это последнее слово должно выражать полную независимость героя от чужого взгляда и слова, совершенное равнодушие его к чужому мнению и чужой оценке. Больше всего он боится, чтобы не подумали, что он раскаивается перед другим, что он просит прощения у другого, что он смиряется перед его суждением и оценкой, что его самоутверждение нуждается в утверждении и признании другим. В этом направлении он и предвосхищает чужую реплику. Но именно этим предвосхищени-

ем чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он *боится*, как бы другой не подумал, что он *боится* его мнения. Но этой боязнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении. Своим опровержением он как раз подтверждает то, что хотел опровергнуть, и сам это знает. Отсюда тот безвыходный круг, в который попадает самосознание и слово героя: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то пред вами раскаиваюсь?.. Я уверен, что вам это кажется... а, впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

Во время кутежа, обиженный своими товарищами, человек из подполья хочет показать, что не обращает на них никакого внимания: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись, а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. *Они-то и* не обращали внимания» [1].

При этом герой из подполья отлично все это сознает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное perpetuum mobile его внутренней полемики с другим и с самим собою, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед.

Вот пример такого неподвижного perpetuum mobile диалогизованного самосознания:

«Вы скажете, что пошло и подло выводить все это (мечты героя, *М. Б.*) теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее, хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни! И к тому же, поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено... Не все же происходило на озере Комо. А, впрочем, вы правы; действительно, и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да, довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь: все будет одно другого подлее...» [2]

---

[1] См. т. III, стр. 372.
[2] Там же, стр. 357.

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это противостояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой — можно прямо сказать — математической форме.

Вследствие такого отношения человека из подполья к чужому сознанию и его слову — исключительной зависимости от него и вместе с тем крайней враждебности к нему и неприятия его суда — рассказ его приобретает одну в высшей степени существенную художественную особенность. Это — нарочитое и подчиненное особой художественной логике — неблагообразие его стиля. Его слово не красуется и не может красоваться, ибо не перед кем ему красоваться. Ведь оно не довлеет наивно себе самому и своему предмету. Оно обращено к другому и к самому говорящему (во внутреннем диалоге с самим собой). И в том и в другом направлении оно менее всего хочет красоваться и быть «художественным» в обычном смысле этого слова. В отношении к другому оно стремится быть нарочито неизящным, быть «назло» ему и его вкусам во всех отношениях. Но и по отношению к самому говорящему оно занимает ту же позицию ибо отношение к себе неразрывно сплетено с отношением к другому. Поэтому слово подчеркнуто цинично, рассчитано цинично, хотя и с надрывом. Оно стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком.

Вследствие этого прозаизм в изображении своей внутренней жизни достигает крайних пределов. По своему материалу, по своей теме первая часть «Записок из подполья» — лирична. С точки зрения формальной это такая же прозаическая лирика душевных и духовных исканий и душевной невоплощенности, как, например, «Призраки» или «Довольно» Тургенева, как всякая лирическая страница исповедальной Icherzählung, как страница из «Вертера». Но это — своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли.

О таком выражении зубной боли, выражении с внутреннеполемической установкой на слушателя и самого страдающего, говорит сам герой из подполья и говорит, конечно, не случайно. Он предлагает прислушаться к стонам «образованного человека XIX столетия», страдающего зубной болью, на второй или на третий день болезни. Он старается раскрыть

своеобразное сладострастие в циническом выражении этой боли, выражении перед «публикой».

«Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжаются по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стонами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош, и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну, так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. «Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну, так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю»[1].

Конечно, подобное сравнение построения исповеди человека из подполья с выражением зубной боли само лежит в пародийно-утрирующем плане и в этом смысле — цинично. Но установка по отношению к слушателю и к самому себе в этом выражении зубной боли «в руладах и вывертах» все же очень верно отражает установку самого слова в исповеди, хотя, повторяем, отражает не объективно, а в дразнящем пародийно-утрирующем стиле, как рассказ «Двойника» отражал внутреннюю речь Голядкина.

Разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого, — такова, действительно, установка всей исповеди человека из подполья. Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных): «я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан...»

Для этого необходимо вытравить из своего слова все эпические и лирические тона, «героизующие» тона, сделать его *цинически* объективным. Трезво объективное определение себя без утрировки и издевки для героя из подполья невозможно, ибо такое трезво прозаическое определение пред-

---

[1] См. т. III, стр. 324.

полагало бы слово без оглядки и слово без лазейки; но ни того, ни другого нет на его словесной палитре. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство. Он и не освободился от власти чужого сознания и не признал над собой этой власти[1]; пока он только борется с ней, озлобленно полемизирует, не в силах принять ее, но и не в силах отвергнуть. В стремлении растоптать свой образ и свое слово в другом и для другого звучит не только желание трезвого самоопределения, но и желание насолить другому; это и заставляет его пересаливать свою трезвость, издевательски утрируя ее до цинизма и юродства: «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну, так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»

Но слово о себе героя из подполья — не только слово с оглядкой, но, как мы сказали, и слово с лазейкой. Влияние лазейки на стиль его исповеди настолько велико, что этот стиль нельзя понять, не учтя ее формального действия. Слово с лазейкой вообще имеет громадное значение в творчестве Достоевского, особенно в его позднем творчестве. Здесь мы уже переходим к другому моменту построения «Записок из подполья»: к отношению героя к себе самому, к его внутреннему диалогу с самим собой, который на протяжении всего произведения сплетается и сочетается с его диалогом с другим.

Что же такое лазейка сознания и слова?

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, тотальный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, т. е. оставленная лазейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку.

Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только про-

---

[1] Такое признание, по Достоевскому, также успокоило бы его слово и очистило бы его.

вацировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого.

Вот как передает свои «литературные» мечты герой из подполья.

«Я, например, над всеми торжествую: все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много «прекрасного и высокого», чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедывать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем»[1].

Здесь он иронически рассказывает про свои мечты о подвигах с лазейкой и об исповеди с лазейкой. Он пародийно освещает эти мечты. Но следующими своими словами он выдает, что и это его покаянное признание о мечтах — тоже с лазейкой, и что он сам готов найти в этих мечтах и в самом признании о них кое-что, если не манфредовское, то все же из области «прекрасного и высокого», если другой вздумает согласиться с ним, что они действительно только подлы и пошлы: «Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее, хотя чего бы то ни было, в вашей, господа, жизни! И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено».

Это, уже приводившееся нами место уходит в дурную бесконечность самосознания с оглядкой.

Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения. Мы увидим, что особо резкое выражение слово с лазейкой получило в исповеди Ипполита, но оно в сущности в той или иной степени присуще всем исповедальным самовыска-

[1] См. т. III, стр. 257. Разрядка наша.

зываниям героев Достоевского[1]. Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе. Герой не знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов — его окончательное суждение: его ли собственное — покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее. Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой как другой должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя. Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами — я осуждаю себя, другой оправдывает меня — но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебой и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими перебоями и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, также и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

Человек из подполья ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был, без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это — стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть,

[1] Исключения будут указаны ниже.

правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Но именно поэтому так органически и так адекватно герою заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности. «Но довольно, — не хочу я больше писать «из Подполья».

Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно остановиться»[1].

В заключение отметим еще две особенности человека из подполья. Не только слово, но и лицо у него с оглядкой и с лазейкой и со всеми проистекающими отсюда явлениями. Интерференция, перебой голосов, как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности. Человек из подполья ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собою, власть его оценок и его мнений. Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу:

«Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение, и потому каждый раз, являясь в должность, мучительно старался держать себя как можно независимее, чтоб не заподозрили меня в подлости, а лицом выражать как можно более благородства. «Пусть уж будет и некрасивое лицо, — думал я, — но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, чрезвычайно умное». Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным»[2].

Подобно тому, как он намеренно делает свое слово о себе неблагообразным, он рад и неблагообразию своего лица:

«Я случайно погляделся в зеркало. Взбудораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. «Это пусть, этому я

[1] См. т. III, стр. 411.
[2] Там же, стр. 346.

рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным, мне это приятно»[1].

Полемика с другим на тему о себе самом осложняется в «Записках из подполья» полемикой с другим на тему о мире и об обществе. Герой из подполья, в отличие от Девушкина и от Голядкина, — идеолог.

В его идеологическом слове мы без труда обнаружим те же явления, что и в слове о себе самом. Его слово о мире и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми, с другими идеологиями, но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат для него как бы два голоса, среди которых он не может найти себя и своего мира, ибо в мир он определяет с лазейкой. Подобно тому, как тело становилось в его глазах перебойным, так перебойным становится для него и мир, природа, общество. В каждой мысли о них — борьба голосов, оценок, точек зрения. Во всем он ощущает прежде всего чужую волю, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механическою необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится как мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью. Это придает глубоко интимный и страстный характер идеологическому слову и позволяет ему тесно сплетаться со словом о себе самом. Кажется (и таков действительно замысел Достоевского), что дело идет в сущности об одном слове и что, только придя к себе самому, герой придет и к своему миру. Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично. Мировому строю, даже механической необходимости природы, он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром. Об этих особенностях идеологического слова мы скажем дальше, когда перейдем к героям — идеологам по преимуществу, особенно к Ивану Карамазову; в нем эти черты выступают особенно отчетливо и резко.

Слово человека из подполья — чисто обращающееся слово. Говорить — для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе — значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом — значит обращаться к другому, говорить о мире — обращаться к миру. Но говоря с собою, с другим, с миром, — он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону — на слушате-

[1] Там же, стр. 378.

ля, свидетеля, судью[1]. Эта одновременная троякая обращенность слова и то, что оно вообще не знает предмета вне обращения к нему и создает тот исключительно живой, беспокойный, взволнованный и, мы бы сказали, навязчивый характер этого слова. Его нельзя созерцать как успокоенно довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, «отрешенное» слово; нет, на него прежде всего реагируешь, отзываешься, втягиваешься в его игру; оно способно взбудораживать и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу, но не вследствие своей злободневности или непосредственного философского значения, — а именно благодаря разобранной нами формальной структуре своей.

Момент обращения присущ всякому слову у Достоевского, слову рассказа в такой же степени, как и слову героя. В мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, — есть только субъекты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова, — есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову.

[1] Вспомним характеристику речи героя «Кроткой», данную в предисловии самим Достоевским: «...то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности». См. т. X, стр. 341.

Глава III

СЛОВО ГЕРОЯ И СЛОВО РАССКАЗА В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к романам. На них мы остановимся короче, ибо то новое, что они приносят с собою, проявляется в диалоге, а не в монологическом высказывании героев, которое здесь только осложняется и утончается, но в общем не обогащается существенно-новыми структурными элементами.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. И для Раскольникова помыслить предмет значит обратиться к нему. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними.

Так он обращается к себе самому (часто на ты, как к другому), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и т. п. Вот образец такого диалога, с самим собой: «Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь*? Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион, да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина, чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий? Через десять-то лет. Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез, от поста исчахнет, а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет, али в эти десять лет? Догадался?»

Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами даже с каким-то наслаждением»[1].

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лужина, Дунечки, Свидригайлова, из только что слышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т. д.

[1] См. т. V, стр. 43. Разрядка Достоевского.

Он наводняет этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты» и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т. п. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» — кричит он какому-то франту, приударившему за пьяною девушкою. Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня; свой смысл имеет символ Лужина.

Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабулическое лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением — не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет друг другу отвечать, перекликаться или изобличать. В итоге его внутренняя речь развертывается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно-осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

Вот отрывок его драматизованной внутренней речи. Дело идет о решении Дунечки выйти за Лужина. Раскольников понимает, что жертва эта для него. Вот его мысли: «Ясно, что тут не кто иной как Родион Романович Раскольников в ходу и на первом плане стоит. Ну, как же-с — счастье его может устроить, в университете содержать, компанионом сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить: пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а, может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да

ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такою дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся. Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным. «Любви тут не может быть», пишет мамаша. А что если кроме любви-то и уважения не может быть, а, напротив, уже есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда? А и выходит тогда, что опять стало быть «чистоту наблюдать» придется. Не так, что ли? Понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что Лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а, может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-напросто о голодной смерти дело идет! «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!» Ну, если потом не под силу станет, раскаетесь! Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью что тогда будет? Ведь она уж и теперь неспокойна, мучается, а тогда, когда все ясно увидит? А со мной? Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю... «Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать жить и любить!»

«Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше итти?» вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова; «ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...»[1].

Все эти голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Мы уже указывали в предшествующей части, что у Достоевского нет становления мысли, нет его даже в пределах

[1] См. т. V, стр. 42, 43, 44.

сознания отдельных героев (за редчайшими исключениями). Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь и дан не в виде отдельных мыслей и положений, а в виде человеческих смысловых установок, в виде голосов, и дело идет лишь о выборе между ними. Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей, количество которых остается неизмененным на протяжении всего романа. Мотивы: я этого не знал, я этого не видел, это раскрылось мне лишь позже, — отсутствуют в мире Достоевского. Его герой все знает и все видит с самого начала. Поэтому-то так обычны заявления героев (или рассказчика о героях) после катастрофы, что они уже все заранее знали и все предвидели. «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал». Так кончается «Двойник». Человек из подполья постоянно подчеркивает, что он все знал и все предвидел. «Я все видел сам, все мое отчаянье стояло на виду!» — восклицает герой «Кроткой». Правда, как мы сейчас увидим, очень часто герой скрывает от себя то, что он знает, и делает вид перед самим собою, что он не видит того, что на самом деле все время стоит перед его глазами. Но в этом случае отмечаемая нами особенность выступает только еще резче.

Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — кто я? — и — с кем я? Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противоставить другим, или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженнейшей взаимоориентации с ними. И все эти слова даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. Мы могли бы сказать так: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно-неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов, переакцентуировка его. Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решается пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

«— Кстати, Соня, — говорит Раскольников после окончательного признания ей, — это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? А?

— Молчите! Не смейте, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О, Господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! — повторил он мрачно и настойчиво. — Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собою переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все! И так надоела, так надоела мне тогда вся эта болтовня! Я все хотел забыть и вновь начать, Соня, и перестать болтать!.. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу? Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею... Я хотел тебе только одно доказать, что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только попробовать сходил... Так и знай!»[1]

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходной момент этого процесса переакцентуации. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

Конечно, особенности слова Раскольникова со всем многообразием свойственных ему стилистических явлений сказанным нами еще далеко не исчерпаны. К исключительно

[1] См. т. V, стр. 375—6, 7. Разрядка наша.

напряженной жизни этого слова в диалогах с Порфирием нам еще придется вернуться.

На «Идиоте» мы остановимся еще короче, так как здесь существенно новых стилистических явлений почти нет.

Введенная в роман исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение») является классическим образцом исповеди с лазейкой, как и самое неудавшееся самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой. Этот замысел Ипполита в основном верно определяет Мышкин. Отвечая Аглае, предполагающей, что Ипполит хотел застрелиться для того, чтобы она потом прочла его исповедь, Мышкин говорит: «То есть, это как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему наверно хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду» [1].

Это, конечно, не грубый расчет, это именно лазейка, которую оставляет воля Ипполита, и которая в такой же степени путает его отношение к себе самому, как и его отношение к другим [2]. Поэтому голос Ипполита так же внутренне незавершим, так же не знает точки, как и голос человека из подполья. Недаром его последнее слово (каким должна была быть по замыслу исповедь) и фактически оказалось совсем не последним, так как самоубийство не удалось.

В противоречии с этой, определяющей весь стиль и тон целого, скрытой установкой на признание другим находятся открытые провозглашения Ипполита, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия. «Не хочу уходить, — говорит он, — не оставив слова в ответ, — слова свободного, а не вынужденного, — не для оправдания, — о, нет! просить прощения мне не у кого и не в чем, — а так, потому что сам желаю того». На этом противоречии зиждется весь его образ, им определяется каждая его мысль и каждое слово.

С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое, как и у человека из подполья, обращено к мирозданию, обращено с протестом; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о

[1] См. т. VI, стр. 413.

[2] Это также верно угадывает Мышкин «...к тому же может быть он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить».

мире развивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой (см., например, стр. 401—2).

Взаимоориентация речи Мышкина с чужим словом также очень напряжена, однако носит несколько иной характер. И внутренняя речь Мышкина развивается диалогически как в отношении к себе самому, так и в отношении к другому. Он тоже говорит не о себе, не о другом, а с самим собою и с другим, и беспокойство этих внутренних диалогов велико. Но им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова. Его оговорки, торможения и прочее объясняются в большинстве случаев именно этою боязнью: начиная от простой деликатности к другому и кончая глубоким и принципиальным страхом сказать о другом решающее, окончательное слово. Он боится своих мыслей о другом, своих подозрений и предположений. В этом отношении очень типичен его внутренний диалог перед покушением на него Рогожина (см. т. VI, стр. 217—229).

Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин — уже носитель проникновенного слова, т. е. такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого перебоя голосов в Настасье Филипповне, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающий тон в ее внутренний диалог: «А вам и не стыдно! Разве вы такая, какою теперь представлялись. Да может ли это быть!» вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечном укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

— Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, — прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и закрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась»[1].

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но это проникновенное слово, призыв к одному из голосов другого как истинному, — по замыслу Достоевского — у Мышкина никогда не бывает решающим. Оно лишено какой-

[1] См. т. VI, стр. 117.

то последней уверенности и властности и часто просто срывается. Твердого и цельного монологического слова не знает и он. Внутренний диалогизм его слова столь же велик и столь же беспокоен, как и у других героев.

Переходим к «Бесам». Мы остановимся только на исповеди Ставрогина.

Стилистика Ставрогинской исповеди привлекла внимание Леонида Гроссмана, который посвятил ей небольшую работу под названием «Стилистика Ставрогина. (К изучению новой главы «Бесов»)[1].

Вот итог его анализа:

«Такова необычайная и тонкая композиционная система Ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания, беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы беспрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного описания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас Ставрогинских воспоминаний требовали этого расстройства традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

«Исповедь Ставрогина» — замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых достижений. Только на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной стилистики»[2].

Л. Гроссман понял стиль «Исповеди» Ставрогина как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, т. е. самому преступлению, и Ставрогинской душе. Гроссман, таким образом, применил к «Исповеди» принципы обычной стилистики, учитывающей лишь

---

[1] В книге «Поэтика Достоевского», 1925 г. Первоначально статья была напечатана во втором сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долинина.

[2] См. книгу «Поэтика Достоевского», 1925 г.

прямое интенциональное слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль Ставрогинской «Исповеди» определяется прежде всего ее внутренне-диалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога «Исповеди». Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она бесспорно выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении Ставрогинской записки были:

«— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

— Немного бы в слоге...» [1]

Таким образом, слог (стиль) и его неблагообразие прежде всего поразили Тихонова в «Исповеди». Приведем отрывок из их диалога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

«— Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше... — осмеливался все более и более Тихон. Очевидно «документ» произвел на него сильное впечатление.

— Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

— Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, — так-ли я понимаю? — произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. — Да, сие есть покаяние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?

— Стыжусь?

— И стыдитесь и боитесь!

— Боюсь?

[1] «Документы по истории литературы и общественности». «Ф. М. Достоевский». Изд. Центрархива. М. 1922, 32.

— Смертельно. Пусть глядят на меня, говорите вы, ну, а вы сами, как — будете глядеть на них? Иные места в вашем изложении усилены слогом, вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удавить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это, как не горделивый вызов от виноватого к судье»[1].

Исповедь Ставрогина, как и исповедь Ипполита и человека из подполья, — исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь человека из подполья. Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтоб на меня все глядели. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к последнему средству». И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех». Отношение Ставрогина к себе самому и к другому замкнуто в тот же безысходный круг, по которому бродил человек из подполья, «не обращая никакого внимания на своих товарищей» и в то же время стуча сапогами, чтобы они непременно заметили бы, наконец, как он не обращает на них внимания. Здесь это дано на другом материале, очень далеком от комизма. Но положение Ставрогина все же комично. «Даже в форме самого великого покаяния сего заключается нечто смешное» — говорит Тихон.

Но обращаясь к самой «Исповеди», мы должны признать, что по внешним признакам стиля она резко отличается от «Записок из подполья». Ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь, действительно, чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и не чуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и

[1] «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Центрархива. М. 1922, стр. 33. Разрядка наша.

непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон. Стиль прежде всего определяется циническим игнорированием другого, игнорированием — подчеркнуто-намеренным. Фраза грубо обрывиста и цинически точна. Это не трезвая строгость и точность, не документальность в обычном смысле, ибо такая реалистическая документальность направлена на свой предмет и — при всей сухости стиля — стремится быть адекватной всем его сторонам. Ставрогин стремится давать свое слово без ценностного акцента, сделать его нарочито деревянным, вытравить из него все человеческие тона. Он хочет, чтобы все на него глядели, но в то же время он кается в маске, неподвижной и мертвенной. Поэтому он перестраивает каждое предложение так, чтобы в нем не открылся бы его личный тон, не проскользнул бы его покаянный или хотя бы просто взволнованный акцент. Поэтому он изламывает фразу, ибо нормальная фраза слишком гибка и чутка в передаче человеческого голоса.

Приведем лишь один образец: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер в 186. г., жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной проживал я сам в номерах со столом и прислугою, где находилась тогда и Марья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же квартиры мои я нанял тогда помесячно для интриги: в одной принимал любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились. Зная оба характера, ожидал от этой шутки большого удовольствия» [1].

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не простое формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, — изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. — в сущности являются проявлением основного стремления Ставрогина: подчеркнуто и вызывающе устранить из своего слова живой лич-

[1] «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Центрархива. М. 1922, стр. 15.

ный акцент, говорить — отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы без труда нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и почти все те явления, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда, в несколько ослабленной форме и во всяком случае в подчинении основной доминирующей тенденции.

Рассказ «Подростка», особенно в начале, как бы снова возвращает нас к «Запискам из подполья»: та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка как героя.

В слове Версилова обнаруживаются несколько иные явления. Это слово сдержанно и как будто вполне эстетично. Но на самом деле и в нем нет подлинного благообразия. Все оно построено так, чтобы нарочито и подчеркнуто, со сдержанно-презрительным вызовом к другому приглушать все личные тона и акценты. Это возмущает и оскорбляет Подростка, жаждущего слышать собственный голос Версилова. С удивительным мастерством Достоевский заставляет в редкие минуты прорываться и этот голос с его новыми и неожиданными интонациями. Версилов долго и упорно уклоняется от встречи с Подростком лицом к лицу без выработанной им и носимой всегда с таким изяществом словесной маски. Вот одна из встреч, где голос Версилова прорывается:

«— Эти лестницы... — мямлил Версилов, растягивая слова, видимо, чтоб сказать что-нибудь, и, видимо боясь, чтоб я не сказал чего-нибудь: — эти лестницы, — я отвык, и у тебя третий этаж, а впрочем, я теперь найду дорогу... Не беспокойся, мой милый, еще простудишься... — Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

— Милый мой мальчик, да за что же ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил»[1].

---

[1] См. т. VIII, стр. 196.

Но перебой двух голосов в голосе Версилова особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь—ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается, полным временным распадением этих голосов — двойничеством.

В «Братьях Карамазовых» появляется новый момент в построении монологической речи героя, на котором мы должны вкратце остановиться, хотя во всей своей полноте он раскрывается собственно уже в диалоге.

Мы говорили, что герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая содержание речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая построение речи, бросающая на него свою тень.

Повесть «Кроткая» прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог и сводится к тому, чтобы заставить себя, наконец, увидеть и признать то, что в сущности он уже с самого начала знает и видит. Две трети этого монолога определяются отчаянной попыткой героя обойти то, что уже внутренне определяет его мысль и речь как незримо присутствующая «правда». Он старается вначале «собрать свои мысли в точку», лежащую по ту сторону этой правды. Но в конце концов он все-таки принужден собрать их в этой страшной для него точке «правды».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно, в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнания и утверждения для себя и для других того, что он в сущности уже давно знает.

Повторяем, этот процесс развертывается главным образом в диалогах и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому что сознание Ивана в эту сторо-

ну не глядит и не хочет глядеть. Он добивается, наконец, от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков: «Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... как-то вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича»[1].

Процесс самоуяснения и постепенного прозрения того, что он в сущности знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительною яркостью и отчетливостью. Это не суждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге; в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого Инквизитора с Христом.

В заключение мы должны коснуться еще одной разновидности слова у Достоевского — житийного слова. Оно появляется в речи Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в Житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появилось в рассказах Мышкина (особенно эпизод с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя в сущности никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примиряется с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. Когда, например, герой «Кроткой», по замыслу, приходит к правде: «Правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его» (из предисловия Достоевского).

---

[1] См. т. XII, стр. 375.

Вот этот измененный голос героя на последней странице повести:

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя! Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя. Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все и было бы так, все и оставалось бы так. Рассказывала бы только мне как другу, — вот бы и радовались и смеялись, радостно глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О пусть все, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла»[1].

В том же стиле аналогичные слова о рае, но в тонах исполнения, звучат в речах «юноши, брата старца Зосимы», в речах самого Зосимы после победы над собой (эпизод с денщиком и дуэлью) и, наконец, в речах «таинственного незнакомца» после совершенного им покаяния. Но все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стиля. В самом рассказе житийные тона появляются один лишь раз: в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская».

Особое место занимает проникновенное слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть твердо монологическим, не расколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другим, диалог же выходит за пределы настоящей главы.

Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания — по замыслу Достоевского и согласно его основным идеологическим предпосылкам — не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это выливалось в требование слияния интеллигенции с народом: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и

---

[1] См. т. X, стр. 375.

прежде всего потрудись на народной ниве». В плане же его религиозной идеологии это означало — примкнуть к хору и возгласить со всеми «Hosanna!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых. Эти последние были даны уже не в плане его узкоидеологических чаяний, но в социальной действительности того времени. Социальная и религиозная утопия, свойственная его идеологическим воззрениям, не поглотила и не растворила в себе его объективно-художественного видения.

Несколько заключительных слов о стиле рассказчика.

Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно по-прежнему — слово среди слов. В общем рассказ движется между двумя пределами: между сухоосведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя. Но там, где рассказ стремится к слову героя, он дает его с перемещенным или измененным акцентом (дразняще, полемически, иронически) и лишь в редчайших случаях стремится к одноакцентному слиянию с ним. Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе.

Влияние двух пределов наглядно раскрывается даже в названиях глав: одни названия прямо взяты из слов героя (но, как названия глав, эти слова, конечно, переакцентуируются); другие даны в стиле героя; третьи носят деловой осведомительный характер; четвертые, наконец, литературно-условны. Вот пример для каждого случая из «Братьев Карамазовых»: гл. IV (второй книги) «Зачем живет такой человек» (слова Дмитрия) гл. II (первой книги) «Первого сына спровадил» (в стиле Федора Павловича); гл. I (первой книги) «Федор Павлович Карамазов» (осведомительное название); гл. VI (пятой книги) «Пока еще очень неясная» (литературно-условное название). Оглавление к «Братьям Карамазовым» заключает в себя, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей.

Ни в одном романе это многообразие тонов и стилей не приводится к одному знаменателю. Нигде нет слова-доминанты, будь то авторское слово или слово главного героя. Единства стиля в этом смысле нет в романах Достоевского. Что же касается постановки рассказа в его целом, то он, как мы знаем, диалогически обращен к герою. Ибо сплошная

диалогизация всех без исключения элементов произведения — существенный момент самого авторского замысла.

Рассказ там, где он не вмешивается как чужой голос во внутренний диалог героев, где он не вступает в перебойное соединение с речью того или другого из них, дает факт без голоса, без интонации или с интонацией условной. Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса. Но этот безголосый и безакцентный факт дан так, что он может войти в кругозор самого героя и может стать материалом для его собственного голоса, материалом для его суда над самим собою. Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает. Поэтому-то у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы.

Таким образом, одни слова прямо и открыто причастны внутреннему диалогу героя, другие — потенциально: автор строит их так, что ими может овладеть сознание и голос самого героя, их акцент не предрешен, для него оставлено свободное место.

Итак, в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — «кто *он*?». Здесь есть только вопросы — «кто *я*?» и «кто *ты*?». Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его завершенный образ, Достоевский не знает «Заочное» слово, подводящее окончательный итог личности, не входит в его замысел. Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского.

Предложенный нами опыт стилистики Достоевского, конечно, очень далек от какой бы то ни было законченности. Мы дали лишь грубые, хотя, как нам кажется, основные линии его стиля. Предпосылкою всего нашего стилистического анализа является утверждение слова как феномена социального, притом феномена — в н у т р е н н е социального. Не слово-вещь, а слово-среда общения лежит в основе нашей стилистики.

Но вопросы социологии стиля Достоевского нашим имманентно-социологическим анализом его, конечно, отнюдь не исчерпываются. Более того, наш анализ дальше подготовки материала для социологии стиля в сущности не идет, ибо основной вопрос, на который должна ответить социология стиля, — вопрос об исторических социально-экономических условиях рождения данного стиля. Но для продуктивной разработки этого вопроса необходимо прежде всего самый материал, подлежащий социально-экономическому объяснению, раскрыть и уяснить как внутренне-социальное явление, ибо лишь в этом случае социологическое объяснение может быть адекватным структуре объясняемого факта. Это мы и постарались сделать. Мы ответили (точнее: пытались ответить) лишь на вопрос: что такое стиль Достоевского? Объяснение же стиля из условий эпохи не входит в нашу задачу, ибо мы заранее принуждены были исключить из нашего рассмотрения все исторические проблемы. Да и материал нам представляется еще далеко не подготовленным.

То исключительно беспокойное и напряженное слово, которым работал Достоевский, слово, лишенное всяких внутренних потенций к самодовлению и завершению в обычных монологических формах, могло сложиться лишь в среде, охваченной процессом острой социальной дифференциации, процессом разложения и отрыва от прежде замкнутых и самодовлеющих групп. Для этого слова органическое общение становится постулатом, а предпосылкою — отъединенность и общение лишь случайное. Это — слово социально дезориентированной или еще не ориентировавшейся интеллигенции. Но исторические корни его сложны и глубоки. Историческая проблема возникновения этого слова и его традиций в прошлом выходит за пределы нашей задачи.

Глава IV

ДИАЛОГ У ДОСТОЕВСКОГО

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть с у б ъ е к т о б р а щ е н и я. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном общении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа; нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другими. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке» как для других, так и для себя самого.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого. Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается — все кончается. Поэтому диалог в сущности не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его.

Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — minimum жизни, minimum бытия.

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он в сущности является. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, т. е. внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготовляется сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным — диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем его творчестве диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку как противостояние «я» и «другого».

В раннем творчестве этот «другой» тоже носит несколько абстрактный характер: это — другой как таковой. «Я-то один, а они все» — думал про себя в юности человек из подполья. Но так в сущности он продолжает думать и в своей последующей жизни. Мир распадается для него на два стана: в одном — «я», в другом — «они», т. е. все без исключения другие, кто бы они ни были. Каждый человек существует для него, прежде всего, как «другой». И это определение человека непосредственно обусловливает и все его отношения к нему. Всех людей он приводит к одному знаменателю — «другой». Школьных товарищей, сослуживцев, слугу Аполлона, полюбившую его женщину и даже творца мирового строя, с которым он полемизирует, он подводит под эту категорию и прежде всего реагирует на них как на «других» для себя.

Эта абстрактность определяется всем замыслом этого произведения. Жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т. д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, — он переживает только в мечтах. В его действительной жизни нет этих реальных человеческих категорий. Поэтому-то внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить

только с диалогами у Расина. Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога. Реальный другой может войти в мир человека из подполья лишь как тот другой, с которым он уже ведет свою безысходную внутреннюю полемику. Всякий реальный чужой голос неизбежно сливается с уже звучащим в ушах героя чужим голосом. И реальное слово другого также попадает в колеса perpetuum mobile, как и все предвосхищаемые чужие реплики. Герой тиранически требует от него полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. Этого не может перенести его гордость.

«И слез, давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда тебе не прощу!» — так кричит он во время своих признаний полюбившей его девушке. «Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавидеть буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!.. Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после этого, торчишь передо мной, мучаешь меня, не уходишь?» [1]

Но она не ушла. Случилось еще хуже. Она поняла его и приняла таким, каков он есть. Ее сострадания и приятия он не мог вынести. «Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад. И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване!

Боже мой! Да неужели же я тогда ей позавидовал?

Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно и рассуждать нечего» [2].

Человек из подполья остается в своем безысходном противостоянии другому. Реальный человеческий голос, как и предвосхищенная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога.

---

[1] См. т. III, стр. 405.
[2] Там же, стр. 406.

Мы уже говорили, что внутренний диалог и принципы его построения послужили тою основою, на которой Достоевский первоначально вводил другие реальные голоса. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего диалога мы должны рассмотреть теперь внимательнее, ибо в нем сущность диалоговедения Достоевского.

Мы видели, что в «Двойнике» второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина. Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам являлся лишь заменою, специфическим суррогатом реального чужого голоса. Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога. Чужая реплика (двойника) не могла не задевать за живое Голядкина, ибо была не чем иным, как его же собственным словом в чужих устах, но, так сказать, вывернутым наизнанку словом, с перемещенным и злостно искаженным акцентом.

Этот принцип сочетания голосов, но в осложненной и углубленной форме, сохраняется и во всем последующем творчестве Достоевского. Ему он обязан исключительной силой своих диалогов. Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением черта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте.

Приведем небольшой, но очень яркий диалог из «Братьев Карамазовых».

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

« — Кто же убийца, по вашему, — как-то холодно, повидимому, спросил он (Иван, *М. Б.*), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте, эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю, — все так же почти шопотом проговорил Алеша: — убил отца не ты.

— «Не ты»! Что такое не ты? — остолбенел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил?.. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца, — попрежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению. — Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты. Меня бог послал тебе это сказать»[1].

Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они, действительно, задели его за живое, что это, действительно, — ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он провидит, что себе самому Иван — «глубокая совесть» — неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово д р у-

[1] См. т. XII, стр. 631.

гого: «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это словно сказал: не ты! Слышишь, на всю жизнь. И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня» [1].

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами черта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Черт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатова, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое»... Черт говорит как Иван, а в то же время как другой, враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты — я», сам я, — говорит Иван черту, — только с другой рожею». Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша как другой вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, переакцентуируют их в прямо противоположных направлениях. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой — другую.

Это — в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один — во всяком случае — расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа.

Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека как другого, ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу. Как параллель к приведенному нами диалогу Алеши с Иваном приводим отрывок из письма Достоевского к Г. А. Ковнер (1877 г.):

«Мне не совсем по сердцу те две строчки вашего письма, где вы говорите, что не чувствуете никакого раскаянья от

[1] См. т. XII, стр. 632.

сделанного вами поступка в банке. Есть нечто высшее доводов рассудка и всевозможных подошедших обстоятельств, чему всякий обязан подчиниться (т. е. вроде опять-таки как бы знамени). Может быть, вы настолько умны, что не оскорбитесь откровенностью и непризванностью моей заметки. Во-первых, я сам не лучше вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), а во-вторых, если я вас и оправдаю по-своему в сердце моем (как приглашу и вас оправдать меня), то все же лучше, если *я* вас оправдаю, чем *вы* сами себя оправдаете. Кажется это не ясно» [1].

Аналогична расстановка действующих лиц в «Идиоте». Здесь две главных группы: Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — одна группа, Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая — другая. Остановимся только на первой.

Голос Настасьи Филипповны, как мы видели, раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и приемлющий ее. Перебойным сочетанием этих двух голосов полны ее речи: то преобладает один, то другой, но ни один не может до конца победить другого. Акценты каждого голоса усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Осуждающие голоса заставляют ее утрировать акценты своего обвиняющего голоса назло этим другим. Поэтому ее покаяние начинает звучать как покаяние Ставрогина, или — ближе по стилистическому выражению — как покаяние человека из подполья. Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокотки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филипповны и определяется этою связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь, думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого как ты воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так бывало размечтаешься, что с ума сойдешь...» [2].

---

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПБ. 1883 г., стр. 321.

[2] Т. VI, стр. 169.

Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

Постановка Рогожина иная. Он с самого начала становится для Настасьи Филипповны символом для воплощения ее второго голоса. «Я ведь Рогожинская», повторяет она неоднократно. Загулять с Рогожиным, уйти к Рогожину — значит для нее всецело воплотить, и осуществить свой второй голос. Торгующий и покупающий ее Рогожин и его кутежи — злобно утрированный символ ее падения. Это несправедливо по отношению к Рогожину, ибо он, особенно вначале, совсем не склонен ее осуждать, но зато он умеет ее ненавидеть. За Рогожиным нож, и она это знает. Так построена эта группа. Реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Перебои ее голоса превращаются в сюжетные перебои ее взаимоотношений с Мышкиным и Рогожиным: многократное бегство из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ненависть и любовь к Аглае[1].

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет некоторые речи Ивана в

---

[2] Совершенно правильно роль «другого» (по отношению к «я») в расстановке действующих лиц у Достоевского понял А. И. Скафтымов в своей статье «Тематическая композиция романа «Идиот». «Достоевский, — говорит он, — и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек перед лицом внутреннего интимного самочувствия сам себя принять не может и, не освящая себя сам. болит собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина».

Вот как он определяет постановку Настасьи Филипповны в отношении к Мышкину: «Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение)». (См. ст. «Творческий путь Достоевского» под ред. Бродского. Л. 1924 г., стр. 148 и 159).

Скафтымов остается, однако, в плане чисто психологического анализа. Подлинно художественного значения этого момента в построении группы героев и диалога он не раскрывает.

начале романа. Этот скрытый голос улавливает, однако, Смердяков и улавливает с совершенной отчетливостью и несомненностью [1].

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и внутренне останется непричастен к нему. Он хочет чтобы убийство случилось как роковая неизбежность, не только помимо его воли, но и вопреки ей. «Знай,— говорит он Алеше, — что я его (отца, *М. Б.*) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор». Внутренне-диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

«— Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле».

«— Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть».

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным

---

[1] Этот голос Ивана с самого начала отчетливо слышит и Алеша. Приводим небольшой диалог его с Иваном уже после убийства. Этот диалог в общем аналогичен по своей структуре уже разобранному диалогу их, хотя кое в чем и отличается от него.

«— Помнишь ты (спрашивает Иван, **М. Б.**), когда после обеда Дмитрий ворвался в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что «право желаний» оставляю за собой, — скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца или нет?

— Подумал, — тихо ответил Алеша.

— Оно, впрочем, так и было, тут и угадывать было нечего. Но не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтобы один гад съел другую гадину, то есть чтоб именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... и что и сам я поспособствовать даже не прочь?

Алеша слегка побледнел и молча смотрел в глаза брату.

— Говори же! — воскликнул Иван. — Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо правду, правду! — Он тяжело перевел дух, уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

— Прости меня, я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного «облегчающего обстоятельства». (Т. XII, стр. 642.)

и не расколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все позволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то, что Алеша сам отлично знает и второй «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы определеленного волеизволения. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощениями беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Потому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле вовсе не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, т. е. был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они — результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик — в одной реплике[1]. Так строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно сначала

[1] См. особенно т. V, стр. 290 и 291.

смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизволением, управлявшим его поступками. Оказывается, что второй голос Ивана звучал и повелевал, и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «слугой Личардой верным». В первых двух диалогах Иван убеждается, что он во всяком случае внутренне был причастен к убийству, ибо действительно желал его, и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Обратим внимание на следующий момент. Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен, и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставрогиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставрогин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставрогина с каждым из его трех последователей.

«— Знаете ли вы (говорит Шатов Ставрогину, *М. Б.*), кто теперь на всей земле единственный народ «богоносец», грядущий обновить и спасти мир именем нового бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?

— По вашему приему я необходимо должен заключить и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

— И вы уже смеетесь, о, племя! — рванулся было Шатов.

— Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

— Ждали в этом роде? А самому вам не знакомы эти ваши слова?

— Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ «богоносец» есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, заг раницей, незадолго пред вашим отъездом в Америку. По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.

— Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. «Нашего» разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель»[1].

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе богоносце, тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкою репликой его внутреннего диалога: «— Не шутил же я с вами тогда; убеждая вас я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев — только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренних борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова — с маниакально убежденным, у Петра Верховенского — с цинически утрированным.

Особый тип диалога — диалоги Раскольникова с Порфирием, хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича. Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия — заставлять внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются, поэтому, реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли не подо-

[1] См. т. VII, стр. 221.

зревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальных реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана — разыгрываемого — время от времени переходит в другой план — в реальный, но лишь на один миг. И только в последнем диалоге происходит эффектное разрушение разыгрываемого плана и полный и окончательный выход слова в план реальный.

Вот этот неожиданный прорыв в реальный план. Порфирий Петрович, в начале последней беседы с Раскольниковым, после признания Миколки, отказывается, по-видимому, от всех своих подозрений, но затем неожиданно для Раскольникова заявляет, что Миколка никак не мог убить:

«— Нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романович, тут не Миколка!

Эти последние слова, после всего прежде сказанного и так похожего на отречение, были слишком уж неожиданны. Раскольников весь задрожал, как будто пронзенный.

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговорил он, точно не веря ушам своим: — да вы убили, Родион Романович! Вы и убили-с... — прибавил он почти шопотом, совершенно убежденным голосом.

Раскольников вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять, не говоря ни слова. Мелкие конвульсии вдруг прошли по всему лицу...

— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные, маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления» [1].

Громадное значение у Достоевского имеет исповедательный диалог. Роль другого человека как другого, кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к другому: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждою

---

[1] См. т. V, стр. 409.

к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих воображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явною обоюдною неловкостью, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диван, перед столом, а сам поместился подле, в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое, и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не замечая рассматриваемого, он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт, он хотел встать и уйти; по мнению его Тихон был решительно пьян, но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и, если не заговаривает первый сам, то щадя его, пугаясь его унижения»[1].

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится как перебойное слияние двух голосов.

«Дикие и сбивчивые были эти открытия (о посещении Ставрогина чертом, *М. Б.*) и действительно как бы от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, невиданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он нисколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем привидении. Но все это было и так же вдруг исчезло, как и явилось.

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Центрархива РСФСР. М. 1922 г. (стр. 6).

— Все это вздор, — быстро, с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. — Я схожу к доктору».

И несколько дальше: «... но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту фразу, то вы наверное думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес»[1].

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает второй голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

Наконец, уже перед тем как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

«— Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете я вас боюсь, — возвысил он голос и с вызовом приподнял лицо, — вы совершенно убеждены, что я пришел к вам открыть одну «страшную» тайну и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны. Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно без вас могу обойтись».

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогична разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к другому здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть представителем для Ставрогина другого как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место другого как бы предопределено.

«— Ответьте на вопрос, но искренне, мне одному, только мне, — произнес совсем другим голосом Тихон, — если бы кто простил вас за это (Тихон указал на листки) и не то, чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, че-

[1] См. там же, стр. 8, 9.

ловек, которого никогда не узнаете, молча про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?

— Легче, — ответил Ставрогин вполголоса. — Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, — прибавил он, опуская глаза.

— С тем, чтоб и вы меня так же, — проникнутым голосом промолвил Тихон»[1].

Здесь со всею отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека как такового, лишенного всякой социальной и жизненно-прогматической конкретизации. Этот другой человек — «незнакомец, человек, которого никогда не узнаете» — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки другого, общение принимает несколько абстрактный характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических). Эта абстрактная социальность характерна для Достоевского и обусловлена социологическими предпосылками, которых мы коснемся несколько дальше. Здесь же мы остановимся еще на одном месте, где эта функция другого как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайною ясностью.

«Таинственный незнакомец» после своего признания Зосиме в совершенном преступлении и накануне своего публичного покаяния, ночью, возвращается к Зосиме, чтобы убить его. Им руководила при этом чистая ненависть к другому как таковому. Вот как он изображает свое состояние:

« — Вышел я тогда от тебя во мрак, бродил по улицам и боролся с собою. И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло. «Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает». И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: «Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?» И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват»[2].

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Центрархива РСФСР. М. 1922 г., стр. 35. Любопытно сравнить это место с приведенным нами отрывком из письма Достоевского к Ковнер.

[2] См. т. XII, стр. 330.

Голос реального другого в исповедальных диалогах всегда дан в аналогичной, подчеркнуто внесюжетной постановке. Но, хотя и не в столь обнаженной форме, эта же постановка другого определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского; они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку.

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду — *пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев*. Повсюду — *определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному*. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз *проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменная *многоголосость и разноголосость* ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

Идея в узком смысле, т. е. воззрения героя как идеолога входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне-монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о Великом Инквизиторе». Более подробный анализ этого диалога и самой «Легенды» показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне-полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности «Легенды» она, тем не менее, полна перебоев; и самая форма ее построения как диалога Великого Инквизитора с Христом и в то же время с самим собою, и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне-диалогическом разложении самого идеологического ядра ее. Тематический анализ «Легенды» обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы.

Идея у Достоевского никогда не отрешается от голоса. Потому в корне ошибочно утверждение, что диалоги Достоевского диалектичны. Ведь тогда мы должны были бы признать, что подлинная идея Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана и т. п. Подобное понимание глубоко нелепо. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном как с цельным и единым голосом, но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь, усилить одну из реплик его. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса, или о сочетании голосов там, где они согласны. Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последнею данностью для Достоевского.

Этим диалог Достоевского отличается от платоновского диалога. В этом последнем, хотя он и не является сплошь монологизованным, педагогическим диалогом, все же множественность голосов погашается в идее. Идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие. Быть причастным идее — значит быть причастным ее бытию. Но все иерархические взаимоотношения между познающими людьми, создаваемые различною степенью их причастности идее, в конце концов погашаются в полноте самой идеи. Самое сопоставление диалогов Достоевского с диалогом Платона кажется нам вообще несущественным и непродуктивным, ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог. Существенней сопоставление его с библейским и евангельским диалогом. Влияние диалога Иова и некоторых евангельских диалогов на Достоевского неоспоримо, между тем как платоновские диалоги лежали просто вне сферы его интереса. Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостояние души богу — борющееся или смиренное — мыслится в нем как неотменное и вечное. Однако к наиболее существенным художественным особенностям диалога Достоевского и библейский диалог нас не подведет. Прежде чем ставить вопрос о влияниях и структурном сходстве, необходимо раскрыть эти особенности на самом предлежащем материале.

Разобранный нами диалог «человека с человеком» является в высшей степени интересным социологическим документом. Исключительно острое ощущение другого человека как «другого» и своего «я» как голого «я» предполагает, что все те определения, которые облекают «я» и «другого» в со-

циально-конкретную плоть, — семейные, сословные, классовые и все разновидности этих определений, — утратили свою авторитетность и свою формообразующую силу. Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, без всяких промежуточных инстанций, помимо всякого социального коллектива, к которому он принадлежал бы. И общение этого «я» с другим и с другими происходит прямо на почве последних вопросов, минуя все промежуточные, ближайшие формы. Герои Достоевского — герои случайных семейств и случайных коллективов. Реального, само собою разумеющегося общения, в котором разыгрывалась бы их жизнь и их взаимоотношения, они лишены. Такое общение из необходимой предпосылки жизни превратилось для них в постулат, стало утопическою целью их стремлений. И, действительно, герои Достоевского движимы утопическою мечтой создания какой-то общины людей, по ту сторону существующих социальных форм. Создать общину в миру, объединить несколько людей вне рамок наличных социальных форм стремится князь Мышкин, стремится Алеша, стремятся в менее сознательной и отчетливой форме и все другие герои Достоевского. Община мальчиков, которую учреждает Алеша после похорон Илюши как объединенную лишь воспоминанием о замученном мальчике, и утопическая мечта Мышкина соединить в союзе любви Аглаю и Настасью Филипповну, идея церкви Зосимы, сон о золотом веке Версилова и «смешного человека» — все это явления одного порядка. Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чистого человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку за свой страх и риск. Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает «мы», все равно осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становится постулатом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Остается подвести краткий итог.

Внутренний и внешний диалог в произведении Достоевского растопляет в своей стихии все без исключения внутренние и внешние определения как самих героев, так и их мира. Личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциональность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием. Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пересечения голосов, в районе столкновения двух разнонаправленных реплик. Авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет. Авторские интенции стремятся не к тому, чтобы противопоставить этому диалогическому разложению твердые определения людей, идей и вещей, но, напротив, именно к тому, чтобы обострять столкнувшиеся голоса, чтоб углублять их перебой до мельчайших деталей, до микроскопической структуры явлений. Сочетание неслиянных голосов является самоцелью и последней данностью. Всякая попытка представить этот мир как завершенный в обычном монологическом смысле этого слова, как подчиненный одной идее и одному голосу, неизбежно должна потерпеть крушение. Автор противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом.

Таков полифонический роман Достоевского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

«**БАХТИН** под маской»
Выпуск 4
Издательство «**Алконост**»
г. Москва

Нам запрещают издавать
Завет великого могола.
Он продолжает изнывать,
Хоть на холме его могила.
В него не может воздохнуть
Жизнь никакая больше сила,
И я упал к нему на грудь
Краюхой крупного помола,
И не поможет даже грусть
(Души великого могола?)
Издать его нам.

Заказ 245 Тираж 5 000 Объем 11 п. л. Формат 60x84

Отпечатано в Обнинской городской типографии
г. Обнинск, ул. Комарова, 6.

